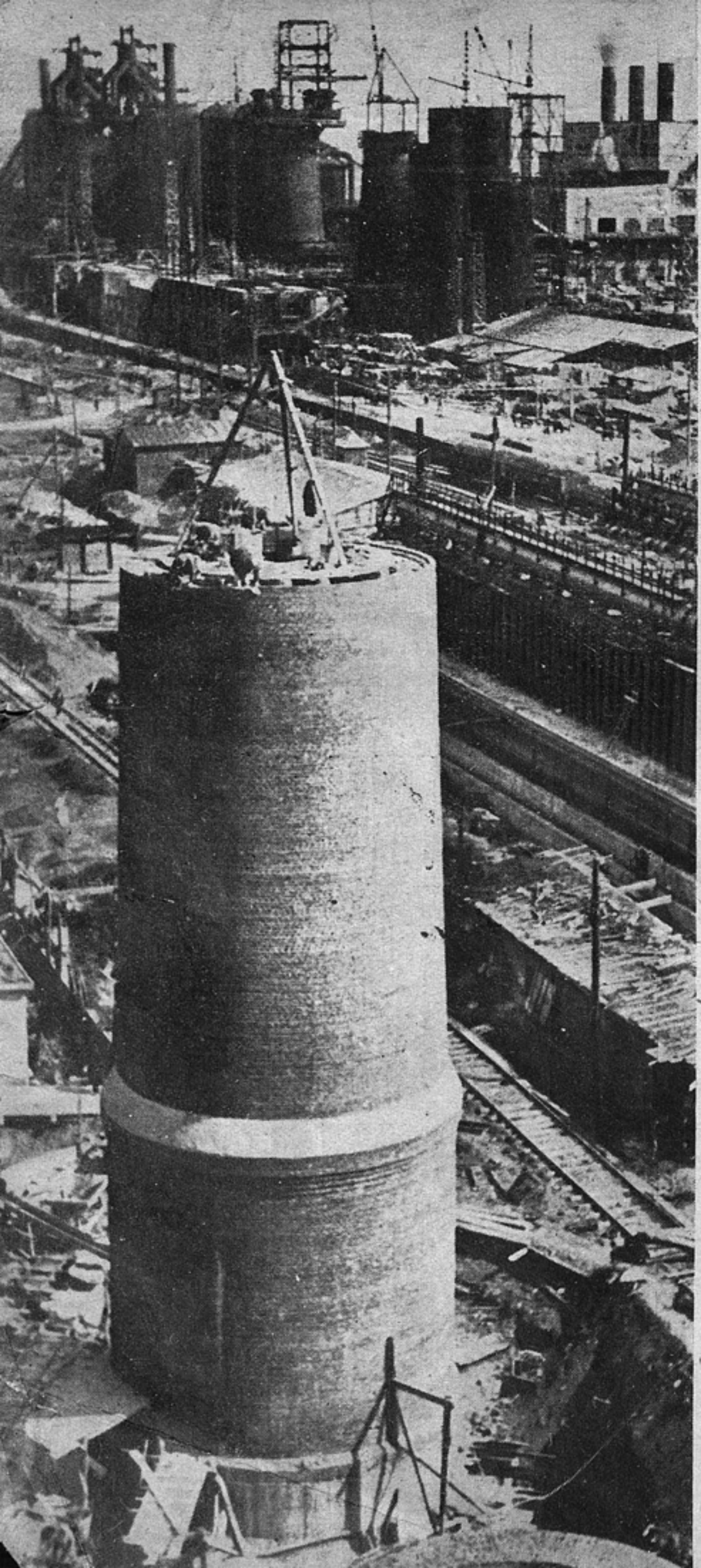
1-2

933/33.

СОВЕТСКОЕ КИНО



Содержание

ПЕРЕДОВАЯ — Советская кинематография на новом этапе 1

Владимир Ильич Ленин о кино 6

Творческие кадры советского кино 11

Н. БЕРЕСНЕВ — Анненковщина на экране 37

Н. БЕРЕСНЕВ — „Анненковщина" (отрывок из сценария) . 39

В. НИЛЬСЕН — Транспарантная съемка и ее возможности 45

ГЕРМАН ХОХЛОВ — Война в защитных цветах 57

В. МОРГЕНШТЕРН — На полях стенограммы 64

ВЕНЬЯМИН ВИШНЕВСКИЙ — Кинематография в июльские дни 1917 г. 74

БИБЛИОГРАФИЯ — Сценарий и работа сценариста 77

Макет обложки работы художника М. МИЛОСЛАВСКОГО.

Слева на фото — кадр из фильмы „КШЭ". Режиссер Э. ШУБ.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

1-2

Орган Российской Ассоциации Работников Революционной Кинематографии

Ответственный редактор В. А. СУТЫРИН

3-й год издания
1933
москва

Журнально-газетное объединение

СОВЕТСКОЕ КИНО

советская кинематография на новом этапе

Советская кинематография на протяжении первой пятилетки достигла значительных успехов. Из прокатной сети заграничных фильм, какой она в основном была в 1928 г., плюс несколько полукустарных кинофабрик волей партии и с помощью пролетарского государства она превратилась в огромную отрасль комбинированной кинофотопромышленности, располагающей собственной сырьевой (пленка), технической (производство аппаратуры) базой, мощными фабриками фильм, обладающими квалифицированными творческими и техническими кадрами, разветвленной сетью кинотеатров и киноустановок, системой подготовки кадров и научно-исследовательской работы.

Этот рост кинематографии был обусловлен общими успехами социалистического строительства и повышением культурного уровня многомиллионных масс строителей социализма. Он возник как прямое следствие того внимания, которое уделяли партия и ее вожди — Ленин и Сталин — киноделу, именно как комплексу отраслей культурной и народнохозяйственной деятельности.

Однако за этот же период времени партия и правительство неоднократно отмечали недостаточно быстрый темп развития кино, неудовлетворительность обслуживания киноорганизациями быстро растущих культурных запросов рабочего класса и трудящихся масс деревни. В этой связи на втором году пятилетки кинематография была реорганизована во всесоюзное кинофотообъединение — Союзкино и включена в систему социалистической промышленности. В этой же связи постановлением Совнаркома СССР, опубликованным несколько дней назад, Союзкино реорганизовано в Главное управление кино-фотопромышленности, непосредственно подчиненное СНК СССР.

К моменту создания Союзкино (начало 1930 г.) положение кинематографии, говоря кратко, было таково: с одной стороны, многомиллионный потребитель, трудящиеся массы, требующие создания советской фильмы, со дня на день повышающие свои запросы как в отношении качества, так и количества фильм, с другой — производитель, небольшие кинофабрики, целиком зависящие по линии сырья (пленка, химикалии) и аппаратуры от капиталистической заграницы, разобщенные друг от друга, крайне нерационально тратившие доход от медленно растущей прокатной сети и немощные для того, чтобы порознь придать делу надлежащий размах. Нужна была централизующая сила, способная мобилизовать,

сконцентрировать распыленные ресурсы и могущая — на основе единого плана — использовать их для максимально эффективного строительства кинематографии. Своевременно учтя это, партия создала всесоюзное объединение, включив его в общую систему социалистической промышленности.

Почти трехлетний опыт работы Союзкино полностью подтвердил правильность решения партии: за это время, несмотря на ряд ошибок руководства Союзкино, несмотря на недостаточно удовлетворительную работу как центрального его аппарата, так и периферии, удалось значительно увеличить производственную мощность кинофабрик, превратить некоторые из них в огромные по масштабу предприятия, освоить сложную технику звукового кино, приступить к производственным опытам по цветному кино, значительно расширить сеть киноэкранов, охватив ею и вновь возникающие в местах промышленных строек рабочие поселки и города, создать научно-исследовательский институт и систему подготовки кадров, а главное — создать такую сырьевую и техническую базу, которая уже сейчас почти полностью освободила нас от потребности в импорте.

Нужно прямо сказать — всего перечисленного мы добились именно потому, что существовало единое кинематографическое хозяйство, централизованно планировавшее, направлявшее силы и средства всех киноорганизаций на основные задачи строительства кинематографии. Следует отметить также и то, что кинематография в этот период превратилась в составную часть социалистической промышленности и получила благодаря этому возможность использовать опыт передовых отраслей фабрично-заводского производства.

Выше мы упомянули об ошибках, которые допустило при проведении общей правильной линии руководство Союзкино.

Что мы имели в виду?

Понимая исключительную важность задачи скорейшего освобождения советской кинематографии от необходимости работать на импортной базе, получив хозяйство, целиком построенное (в части сырьевой и технической) на зависимости от капиталистических фирм, правление Союзкино, естественно, устремило свое внимание, главным образом, на строительство и пуск фабрик пленки, механических заводов, на научно-исследовательскую и конструкторскую работу по линии пленки и аппаратуры. Результаты оказались значительными, хотя нужно разрешить еще очень много физико-химических и физико-технических приблем, освоить немало технологических процессов, сконструировать не один десяток различных аппаратов и механических приспособлений, чтобы наша технико-сырьевая база стала на один уровень с мощной и совершенной базой американской кинематографии. Занявшись решением проблем технико-сырьевой базы, Союзкино не сумело уделить должного внимания другим областям своей работы и прежде всего производству картин. Этот участок кинохозяйства только с начала 1932 г. стал выдвигаться на первый план, а между тем именно в 1930—32 гг. творческие кадры, переживавшие процесс глубокой внутренней перестройки, как никогда, нуждались во внимательном, заботливом и компетентном руководстве. Недостаточность внимания к производству кинокартин подготовила благоприятную почву и для второй ошибки.

Ставя перед киноорганизациями задачу освоения опыта передовых отраслей социалистической промышленности, борясь за социалистическую плановость против самотека, за четкую организацию труда и дисциплину, против кустарщины и богемы, за хозрасчет и оздоровление финансов кинофабрик, добившись здесь очень значительных результатов, правление Союзкино не всегда умело избегать механического перенесения опыта промышленности в такую особую область производства, каким является изготовление кинокартин. Поэтому нередко проверенные и оправдавшие себя в промышленности методы планирования, организации труда и самого производственного процесса становились для кино, как творческого процесса, прокрустовым ложем. В этих тесных и ненормальных рамках творческая работа на кинофабриках легко превращалась из индивидуализированного труда в «серийно-массовое» изготовление картин, стирались творческие особенности отдельных мастеров или коллективов, продукция становилась обезличенной, низкой по своему качеству.

Таковы были результаты неправильного использования передового и правильного самого по себе опыта промышленности. Такова была вторая ошибка руководства объединения.

Следует отметить еще одну очень существенную ошибку.

Борясь за единое централизованное кинохозяйство, за жесткую финансовую дисциплину, правление Союзкино не всегда избегало в практике своей работы естественных опасностей централизованной системы: сковывания инициативы мест, бюрократизации аппарата и т. д. В ряде случаев практика централизованного руководства сползала именно на такую почву и из стимула скорейшего развития кинодела превращалась в тормоз.

Необходимо добавить, что это происходило в такой области промышленности, которая в то же время является участком культуры, составной частью национально-культурного строительства, идущего в союзных республиках. Поэтому отмеченные выше извращения в работе центрального аппарата легко могли смыкаться с великодержавными тенденциями, а иногда являлись их прямым следствием.

В начале статьи мы отметили тот актив, с которым пришла советская кинематография к первому году второй пятилетки. Мы указали также и на то, что достигнутые успехи все еще недостаточны. Могло ли дальнейшее развитие кинодела протекать по старому организационному руслу? Решение Совнаркома СССР дало ответ на этот вопрос.

Система всесоюзного объединения промышленного типа, включенная в наркомат, перестала быть наиболее удобной формой. Во-первых, кинохозяйство настолько разрослось, что оперативное управление им из единого центра стало явно невозможным. Дальнейшее сохранение такого руководства неизбежно привело бы к явно отрицательным последствиям. Во-вторых, кинематография реально превратилась в такой комплекс, который не укладывается полностью ни в одну из существующих наркоматских систем. Как промышленность, по характеру продукции своей, она выпадала из системы Наркомтяжпрома и смыкалась с Наркомлегпромом. Вместе с тем сырьевая и техническая ее база оставалась целиком связанной именно с тяжелой промышленностью (основная химия, слаботочная и сильноточная электропромышленность, оптика и точная механика). Как область культуры она смыкалась с системой Наркомпроса, но не укладывалась в последней, будучи одновременно областью промышленности и хозяйства. Практика работы киноорганизаций показала, что дальнейшее пребывание кино в наркомате хозяйственного типа (так же, как это в свое время случилось с пребыванием кино в системе Наркомпроса) становится уже не плюсом, а минусом для дальнейшего развития.

Учтя эти обстоятельства и стремясь поднять роль и значение кинематографии как крупнейшего культурного фактора, Совнарком СССР реорганизовал Союзкино в Главное управление кино-фотопромышленности, подчинив его непосредственно себе.

Что означает и что дает для развития кинодела новая форма организации?

Во-первых, и это ясно сказано во вводной части постановления, кинематография действительно приобретает роль и значение крупнейшего фактора культурного подъема.

Во-вторых, созданием двух организационных линий — союзной и республиканской — ликвидируется громоздкий, не могущий на данном этапе удовлетворительно справляться со своими задачами аппарат единого кинематографического хозяйства. Киноорганизации союзных республик получают полную возможность проявления инициативы во всех областях своей деятельности. Это несомненно будет значительным стимулом для их более быстрого роста. Наличие же союзной системы в виде Главного управления поможет им как путем общего планирования, так и путем дальнейшего строительства технико-сырьевой базы.

В-третьих, с подчинением Главного управления Совнаркому СССР, а республиканских организаций — совнаркомам союзных республик у кинематографии появляется реальная возможность «максимального использования ресурсов организаций Союза ССР и союзных республик». В этих организационных рамках кинематография как комплексное хозяйство перестанет страдать от невозможности уложиться в систему того или иного наркомата, и каждый элемент кинематографии — творческая работа, промышленно-техническая деятельность, система массовой культурной работы и т. д.— получит условия для свободного развития.

Какие же задачи должны быть поставлены перед советским кино, вступившим в новую фазу своего существования, что должно быть сделано для «поднятия роли и значения кинематографии как крупнейшего фактора культурного подъема...»? Они определяются особенностями второй пятилетки, отмеченными тт. Сталиным и Молотовым в докладах на январском пленуме ЦК ВКП(б), вытекают из решений этого исторического пленума.

Проблема «освоения» для кинематографии означает прежде всего борьбу за повышение идейного и художественного качества кинокартин. Творческие кадры, в основном, повернулись в своей работе к актуальной тематике, т. е. к отображению героики социалистического строительства, к показу классовой борьбы, социалистической переделки человека и т. д. Тематический план 1933 г. показывает, что авторы будущих картин все глубже и глубже вникают в существо этих явлений и отказываются от поверхностного их фотографирования. Однако новая тематика «освоена» далеко еще не достаточно. Только единичные картины подымаются до более или менее правильного и красочного показа нашей страны и международной борьбы пролетариата. Проблема качества продукции теснейшим образом связана с ориентацией на массового зрителя. Не случайно в последних дискуссиях киноработников вопрос о праве на т. н. «экспериментальную» фильму, т. е. фильму, предназначенную не для широкого зрителя, а для «развития» самого киноискусства, приобрел особую остроту. Не случайно, что поворот творческих кадров к новой тематике вызвал у большинства из них отрицание такой «экспериментальной» фильмы и заявления о том, что главной задачей каждого мастера является завоевание массового зрителя, работа на многомиллионные массы строителей социализма.

Однако и этот знаменательный поворот основных творческих кадров к массовому зрителю не проходит гладко. Нередко кровные интересы этого зрителя учитываются лишь на словах, без достаточного понимания того, что они — эти кровные интересы—требуют от творческого работника не жертвенности (приходится, дескать, поступиться своим мастерством ради популярности), а такой перестройки его творчества, когда оно вообще становится немыслимым вне интересов миллионных масс, когда творческие планы того или иного художника возникают именно из кровных интересов строителей социализма. Нередко мы можем видеть и прямое равнодушие к массовому зрителю, к его оценкам, к его запросам. Для примера укажем на следующий факт. Сеть киноэкранов по Союзу составляет (вместе с передвижками) 32 тыс. точек. Из них около 300—звуковые. Эти цифры ясно указывают, во-первых, на недопустимо медленное озвучение сети, во-вторых, на то, что главным видом продукции пока что остается немая фильма. Между тем вот уже год с лишним, как основные творческие кадры переключились на звуковую фильму, а аппараты фабрик перестроились так, что немая фильма сделалась делом десятистепенного значения. В результате сеть стала получать продукцию (немую), не удовлетворяющую ни количественно, ни главным образом, качественно. Политическое значение отмеченного факта настолько ясно, что не нужны никакие разъяснения. Повинны в этой ошибке многие. Прежде всего правление Союзкино, которое, с одной стороны, не сумело разрешить сколько-нибудь удовлетворительно проблему звукофикации сети, а с другой — допустило самотек в деле переключения фабрик на звуковое кино. Повинно и руководство отдельных киноорганизаций, которые перестали обращать внимание даже на ту немую продукцию, которая у них явно значилась в производственных планах; повинна система продвижения, которая мало заботилась о своевременном выпуске даже того небольшого количества новых немых фильм, которые поступали от производства; повинна печать, которая перестала интересоваться немой продукцией, как будто ее уже не стало вовсе; повинны в этом же общественные организации, в частности Ассоциация работников революционной кинематографии (РосАРРК). Не без вины тут и творческие кадры, потерявшие в этой обстановке невнимания к немой фильме всякое желание делать ее и стремящиеся к возможно быстрому переходу на звуковую фильму.

Несколько месяцев назад правление Союзкино исправило эту вопиющую ошибку и предложило трестам и фабрикам так перестроить свою работу в 1933 г., чтобы главной продукцией стала немая фильма, а дальнейшее развитие звуковой продукции пошло бы по линии освоения творческой специфики звукового киноискусства, а не по линии быстрого количественного роста. Этот резкий и небезболезненный поворот встретил известное сопротивление со стороны некоторой части творческих кадров. Характер сопротивления как раз подтверждает сказанное выше: равнодушие к кровным интересам миллионов.

Таким образом борьба за качество продукции, за массовую фильму, завоевывающую миллионы советских зрителей, отвечающую на их запросы, в условиях 1933 г. приобретает совершенно конкретное и особое содержание.

Проблема «освоения» для кинофабрик означает также радикальное изменение (реконструкцию) творческо-технического процесса производства картины. Кинофабрики работают все еще очень плохо в смысле точности выполнения планов, с большими убытками и т. д. Организация труда неудовлетворительна, производительность крайне низкая, финансовая база в этих условиях перманентно нуждается в оздоровлении. Решения последнего пленума ЦК ВКП(б) с особой силой подчеркнули необходимость повышения производительности труда и введения строжайшего режима экономии. Для выполнения этого необходимы не только меры административного порядка (в частности меры репрессивные). Необходимо так поставить работу, чтобы проблема стоимости фильмы стала одной из творческих задач сценариста и режиссера, чтобы структура фабрики обеспечила высокую производительность труда, чтобы рационализация технологических (в узком смысле этого слова) процессов снизила стоимость производственно-технических элементов сметы картины и позволила бы освободившиеся средства бросить на расходы, связанные с непосредственно творческой работой, с производственно-бытовыми условиями работы творческих кадров.

Эти задачи в очень большой мере зависят от уровня и объема материально-технической базы наших кинофабрик. А она очень бедна еще как в количественном отношении, так и в отношении технического качества. Недостаточна и изношена давно уже не пополнявшаяся съемочная аппаратура, парки осветительной аппаратуры почти не имеют необходимого теперь специального полуваттного света (точечные лампы большой мощности), изношено оборудование копировальных фабрик, причем обработка пленки в большой мере идет еще вручную, звукотехника (записывающие устройства) представляет собой странное сочетание передовых конструкций и варварских дополнений к ним, отсутствует совершенно ряд сравнительно простых, но крайне нужных установок (например, аппарат перезаписи звука) и приспособлений (например, звукомонтажные столы), совершенно никак не обставлена аппаратурой контрольно-испытательная работа.

Если и в этих условиях нам все же удается достигать результатов, иногда не уступающих заграничным, то секрет этого — просто любовь к делу, изворотливость, опытность наших творческих и технических кадров. Однако нужно иметь в виду, что все эти качества мало помогают экономической стороне дела, они не могут заставить бедную и несовершенную технику дать одновременно и высокое качество и дешевую себестоимость. Вот почему необходимо как можно быстрее сделать эту технику совершенной. Но с такой задачей сама кинематография не справится. Высокий уровень кинотехники Америки объясняется, между прочим, тем обстоятельством, что в дело ее создания там втянуто огромное количество самых разнообразных отраслей промышленности. Достаточно указать, например, на радиопромышленность, которая не только «втянута» в кинематографию, но и (через звуковое кино) втянула кинематографию в свою систему, сделав ее своей неотъемлемой частью. А у нас? Что сделала радиопромышленность для кино? Почти ничего, если не считать завода «Светлана», давшего специальные типы ламп. Оптико-механическая промышленность, в прошлом бывшая единственным поставщиком аппаратуры, после выделения ее в самостоятельное объединение почти совершенно перестала заниматься кинематографией. Примеров можно было бы привести сколько угодно. Постановление Совнаркома, говорящее о необходимости «максимального использования ресурсов организаций Союза ССР и союзных республик», должно и в этом отношении создать решительный перелом.

Владимир Ильич Ленин

о кино

(Материалы выставки Историко-архивного кабинета НИКФИ „Ленин и кино")

Мысли и высказывания В. И. Ленина о кино, его директивы, распоряжения, письма о развитии кинодела разбросаны по журналам, газетам, сборникам. Историко-архивный кабинет НИКФИ собрал материалы, характеризующие деятельность В. И. Ленина, связанную с кино. Публикуя часть этих материалов, необходимо подчеркнуть, что это только ЧАСТЬ МАТЕРИАЛОВ, но и эти документы дают яркое представление о том, какое громадное значение придавал Владимир Ильич кинематографу и как на деле помогал его развитию, используя его для социалистического строительства.

первые высказывания Ленина о кино

...Еще давно, до революции, будучи за границей, Владимир Ильич часто посещал кино. И мне вспоминается его разговор с А. А. Богдановым в Куоколо, когда он жил в Финляндии вместе с Богдановым на одной даче. А. А. Богданов сильно увлекался кино и придавал ему огромнейшее значение в культурной работе для просвещения масс. И вот однажды, вернувшись из Петербурга, не помню по какому-то случаю, Александр Александрович очень увлекательно стал рассказывать о том, какое колоссальное значение имеет уже теперь и будет иметь еще больше кино в области пропаганды научно-просветительных идей для борьбы со всевозможными предрассудками масс, для их просвещения и воспитания.

Владимир Ильич чутко прислушивался к разговору, быстро присоединился к нему и стал проводить мысль, что кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но что, конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс.

В 1907 г., когда был этот разговор Владимира Ильича, революция в России шла на убыль, и все наши наилучшие пожелания оставались втуне, так как борьба была закончена поражением пролетариата. Но вот, когда пришли новые времена, когда грянула новая революция, и Владимир Ильич после Февраля был уже в России, то частенько и до Октября он возвращался в разговорах к этой теме. Мне вспоминаются его беседы на эту тему в Финляндии, когда он отдыхал у меня на даче. Как-то зашел вопрос о сельском хозяйстве, и Владимир Ильич стал подробно рассказывать, что он видел за границей великолепные фильмы, изображавшие жизнь различных мест Западной Европы и особенно Америки, где с целью наживы и рекламной пропаганды сельскохозяйственных орудий большие фирмы, производящие их, не скупятся расходовать громадные средства для организации показа сельскохозяйственного производства на лучших тракторах, лучшими земледельческими орудиями в сельскохозяйственных латифундиях Северной Америки и Канады.

Владимир Ильич также рассказал о том, что ему приходилось видеть великолепно поставленные фильмы по естествознанию, например, картины тщательного знакомства с природной жизнью диких зверей и птиц, где с величайшей умелостью английские наблюдатели природы организуют съем-

ку жизни диких животных и птиц в том естественном виде, как оно есть на самом деле, и что он видел эти фильмы, показывающие природу не в однотонном и однокрасочном эффекте, а на экране проходят перед зрителями все те естественные богатые краски, которыми изобилуют пейзажи дикой природы с ее естественными обитателями, и что такие фильмы, по его наблюдению, производили громадное впечатление на зрителей. Вот эти фильмы, сопряженные с лекциями, были бы в высшей степени полезны и занимательны для мало подготовленного зрителя и для его развития.

(Вл. Бонч-Бруевич, „Ленин и кино"—по личным воспоминаниям. „Кинофронт", М., № 13—14, стр. 3—4, 1928).

высказывания В. И. Ленина об учебно-производственном кино в Америке в 1914 г.

«Система Тэйлора — порабощение человека машиной».

... Недавно в Америке сторонники этой системы применяли такие приемы. К руке рабочего прикрепляют электрическую лампочку, фотографируют движения рабочего и изучают движения лампочки. Находят, что известные движения были «излишни» — и рабочего заставляют избегать этих движений, т. е. работать интенсивнее, не терять ни секунды на отдых...

Кинематограф применяется систематически для изучения работ лучших рабочих и для увеличения ее интенсивности, т. е. для большего «подгонения» рабочего. Например, в течение целого дня кинематографировали работу монтера. Изучив его движения, ввели особую скамейку, настолько высокую, чтобы монтеру не надо было терять времени на то, чтобы наклоняться... Через несколько дней монтер исполнял данную работу по сборке машины в четверть того времени, которое употреблял раньше!.. Какой успех производительности труда!.. Но оплату рабочему повышают не вчетверо, а всего в полтора раза, самое большее, да и то только на первое время. Как только рабочие привыкнут к новой системе, плату опять понижают до прежнего уровня. Капиталист получает громадную прибыль, а рабочий трудится вчетверо интенсивнее, выматывая свои нервы и мускулы вчетверо быстрее.

Новопоступающего рабочего ведут в заводской кинематограф, который показывает ему «образцовое» производство его работы. Рабочего заставляют «догонять» тот образец. Через неделю рабочему показывают в кинематографе его собственную работу и сравнивают ее с «образцом».

Все эти громадные усовершенствования делаются против рабочего, ведя к еще большему подавлению и угнетению его и при этом ограничивая рациональным, разумным распределением труда внутри фабрики...

(Опубликовано впервые в газете „Путь правды" 26 марта 1914 г., № 35. Собрание сочинений, т. XVII, 3-е издание, стр. 247—248).

директивы В. И. Ленина Я. Бурову о работе на агитпарпоездах ВЦИК

25 января 1920 г. на докладе т. Бурова об итогах работ агитпарпоездов т. Ленин дал следующие указания.

1. Усилить экономическую и практическую части работ поездов и пароходов включением в политотделы их агрономов, техников, отбором технической литературы, соответствующего содержания кинолент и пр.

2. Изготовить через кинокомитет производственные (показывающие разные отрасли производства), сельскохозяйственные, промышленные, антирелигиозные и научные киноленты.

3. Разработать волостную показательную карту в большом масштабе, демонстрирующую всю проделанную работу и означенные ею районы. Карту эту выставить на месте скопления народа, свободном от всяких пропусков.

4. Разработать полученные при поездках материалы, издавая схемы, диаграммы и пр.

5. Обратить внимание на необходимость в тщательном подборе кинолент и учет действия каждой киноленты на население во время демонстрирования ее.

6. Расширить работу поездов и пароходов в стороны от рельсов и берегов посредством усиления вспомогательных транспортных средств в поездах и пароходах (мотоциклы, автомобили, велосипеды), а также путем использования местных транспортных средств.

7. Организовать за границей представительство для закупки и транспортирования кинолент, пленок и всякого рода кинематографического материала.

8. Обратить особое внимание на подбор сотрудников в поездах и пароходах.

(„Агитпарпоезда ВЦИК. Их история, аппарат, методы и формы работы". Сборник статей под редакцией В. Карпинского. Гиз, 1920 г., стр. 60).

письмо Ленина председателю Всероссийского фото-киноотдела Д. И. Лещенко

«Ввиду крайней важности и злободневности привезенных тов. Гойхбаргом фотографий и документов суда над министрами Колчака, предписываю: немедленно приготовить снимки с этих фотографий и документов, наряду с краткими комментариями тов. Гойхбарга, для составления ряда картин для кинематографов для самого широкого распространения.

Об исполнении извещать меня два раза в неделю.

Пр. СНК В. Ульянов (Ленин)

(Печатается по копии, приведенной в подлиннике письма Д. И. Лещенко Г. Бо тянскому. Впервые напечатано в его книге „Ленин и кино". М., 1925 г., стр. 24).

кинематограф на службе у трудящихся

Несколько месяцев назад председатель Совнаркома В. И. Ленин в беседе с заведующим отделом фото-кино Д. И. Лещенко, между прочим, заметил, что было бы весьма целесообразно путем кинематографического фильма ознакомить широкие массы с земледелием и рабочей жизнью на фабриках и заводах Запада и Америки, продемонстрировать обработку земли при помощи современных технических усовершенствований, а также развернуть перед рабочей массой интенсивную и дисциплинированную работу на крупных заводах и фабриках Европы и Америки.

Это пожелание В. И. Ленина стало известным за границей, так называемая «Русско-Азиатская» группа промышленников вошла в соглашение с крупными фабриками фильм, при их помощи монополизировала право на съемку крупных заводов Европы и Америки, а также право на съемку крупнейших плантаций в Канаде. На фильмах запечатлеваются работы по-

посеву, по уборке, молотьбе, нагрузке зерна, разгрузке его и ссыпке в элеваторы. Закончены съемки заводов Круппа, «Вулкан», Сименс-Шуккерт и др.

(„Петроградская правда", 1920 г., № 199, от 8/IX, стр. 3).

письмо В. И. Ленина А. В. Луначарскому

РСФСР. Председатель Совета Народных Комиссаров.

Москва, Кремль, 3/IV—1921 г. № а/3561.

Анатолию Васильевичу Луначарскому. Копия Главторфу

Чтобы поднять торфодобывание, надо широко поставить пропаганду: листовки, брошюры, передвижные выставки, кинематографические снимки, издание учебников, ввести в обязательный предмет в школах и в высших технических учебных заведениях о торфодобывании, составить учебники, ежегодно посылать экскурсию за границу.

Конкретно нужно: 1) Поручить Госиздату отпечатать к 10/IV в количестве 100 000 экземпляров брошюру в полтора листа «Торф», сданную Главторфом 8/II с. г. в Агитационный Отдел тов. Мордвинкину, принять к печати от Главторфа еще три брошюры и листовки с тем, чтобы выпустить их к 1 мая; Главторфу нужно выдать для распространения 15 000 брошюр.

2) Поручить Кино-Отделу в течение мая снять 12 лент под руководством Главторфа торфодобычи (для России, для Украины, Урала, Белоруссии и Сибири).

3) Поручить Главпрофобру совместно с Главторфом к 1 июня разработать проекты обязательного курса в школах и в высших учебных заведениях по торфодобыванию.

Прошу вас прислать мне копии ваших распоряжений и ответы соответствующих учреждений и лиц с указанием срока.

Председатель Совета Народных Комиссаров—**В. Ульянов (Ленин)**

(Печатается по копии, снятой Центральным управлением по добыче торфа для Г. Болтянского. Впервые полностью напечатано в XX Ленинском сборнике. М., 1932 г., стр. 238—239).

директивы В. И. Ленина по киноделу

Текст записи слов В. И. Ленина Н. П. Горбуновым 17/I—22 г.

Какие функции в фото-кино-деле остались за Наркомпросом? Кто в Наркомпросе заведует этим делом?

Вызвать и поговорить с ним.

Организовать наблюдение за кино-представлениями и систематизировать это дело.

Все ленты, которые демонстрируются в РСФСР, должны быть зарегистрированы и занумерованы в Наркомпросе. Для каждой программы кино-представления должна быть установлена определенная пропорция:

а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контр-революции), и

б) под фирмой «Из жизни народов всех стран» — картины специально пропагандистского содержания, как-то: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги Наций, голодающие Берлина и т. д. и т. д. Показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями. Добиться, чтобы кино-театры, находящиеся в частных руках, давали достаточно дохода государству в виде аренды, предоставить право предпринимателям увеличить число номеров и вводить новые, но с непременной цензурой Наркомпроса и при условии сохранения про-

порции с тем, чтобы промышленники были заинтересованы в создании новых картин. Картины пропагандистского и воспитательного характера давать на проверку старым марксистам. Специально обратить внимание на организацию кино-театров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна.

(Г. Болтянский. „Ленин и кино". Гиз., М.—Л., 1925 г, отр. 13—14).

из беседы В. И. Ленина с А. Луначарским

Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика.
Народный Комиссар по Просвещению.

9/I 1925 г. № 190, Москва, Сретенский б., 6, кв. 4, телеф 40-61.

Тов. Болтянскому.

В ответ на ваш запрос сообщаю вам, что большая беседа моя с Ильичем о кино была вызвана острым интересом его к киноделу, который и сказался в его известном письме к тов. Литкенсу, написанном им в январе. Приблизительно в середине февраля, а может быть, и к концу его, Владимир Ильич предложил мне зайти к нему для разговора. Насколько помню, разговор касался нескольких текущих вопросов жизни Наркомпроса. Спрашивал он меня и о том, что сделано в исполнение его бумаги, посланной Литкенсу. В ответ я изложил довольно подробно все, что знал о состоянии кино в Советской республике и об огромных трудностях, какие встречает развитие этого дела. Я в особенности указывал на отсутствие средств у Наркомпроса для широкой постановки кинопроизводства, а также на отсутствие руководителей этого дела или, вернее сказать, руководителей-коммунистов, на которых можно было бы вполне положиться. В ответ на это Владимир Ильич сказал мне, что постарается сделать что-нибудь для увеличения средств Фото-киноотдела, но что у него есть внутреннее убеждение в большой доходности этого дела, если оно только будет правильно поставлено. Он еще раз подчеркнул необходимость установления определенной пропорции между увлекательными кинокартинами и научными. К несчастью, это еще и до сих пор слабо поставлено. Владимир Ильич сказал мне, что производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники, что, по его мнению, время производства таких фильм, может быть, еще не пришло: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа. Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место». К этому Владимир Ильич прибавил: «По мере того, как вы встанете на ноги благодаря правильному хозяйству, а может быть, и получите при общем улучшении положения страны известную ссуду на это дело, вы должны будете развернуть производство шире, а в особенности продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне». Затем, улыбаясь, Владимир Ильич прибавил: «Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино». На этом, помнится, наша беседа прекратилась.

Что касается частных предписаний Владимира Ильича — снять ленту по торфу и т. п., то это немедленно проводилось в жизнь.

Нарком по просвещению **А. Луначарский**

(Печатается по подлиннику воспоминаний А. Луначарского, предоставленному Г. Болтянским. Впервые напечатано в его книге „Ленин и кино". М., 1925 г., стр. 16—19).

Подготовил к печати В. Вишневский.

творческие кадры советского кино

Советская кинематография вступила в 16-й год своего существования. Истекшие 15 лет были годами бесспорного роста нашей кинематографии, годами роста ее творческих кадров.

Каковы же итоги этого роста? Как формируется в условиях советской кинематографии творческая биография режиссера-сценариста, оператора, актера? В какой связи находится она с социальными сдвигами, происходящими в нашей стране? Какие идейно-художественные задачи ставит перед собой художник и как осуществляются они в его творческой практике?

Редакция обращалась с этими вопросами к ряду творческих работников кинематографии. Высказывания сценаристов и режиссеров, публикуемые в настоящем номере журнала, показывают, что некоторые товарищи сузили предложенную тему, сведя все дело к жалобам на производство, к перечислению своих успехов или неудач. Редакция еще вернется к общей оценке публикуемого материала и делает это предварительное замечание лишь затем, чтобы товарищи, пожелающие участвовать в продолжении анкеты, развернули именно творческую часть своих автобиографий, идейно художественные этапы своей работы.

М. Блейман

неполноценная профессия

Одним из ленинградских врачей-психотерапевтов составлена любопытная таблица неполноценных профессий. Это о работе, которая не дает удовлетворения, не позволяет реализовать способностей. В этой таблице значится и профессия киносценариста.

Я работаю в кинематографии около восьми лет. По моим сценариям поставлено десять картин. Некоторые из них пользовались успехом. Но я согласен с таблицей психотерапевта.

Это вместо вступления к статье.

Чрезвычайно трудно заниматься автобиографией. Боишься напутать. Нехватает достоверного материала. Воспоминаниям не противопоставлены мнения. У меня нет оценки. А я не могу жаловаться — обо мне писали, может быть, больше, чем о ком-либо из людей моей профессии. Писали, правда, по стороннему поводу. Журнал «Кино и жизнь», а потом и «Киногазета» достаточно подробно обсуждали мои поступки по линии кинематографической теории.

Но это побочная и мало достоверная путаница. Как сценариста меня не обсуждали. Впрочем, об этом может сказать каждый из нас, кроме, пожалуй, Зархи, о котором вспомнили потому, что был юбилей Горького и... Ржешевского, причем последний столько шумел сам, что было невозможно его не заметить.

Я не могу прокорректировать своих высказываний чужими. Мне нет нужды быть подписчиком «бюро вырезок».

Это второе вступление к статье.

Я начал работать в кинематографии по случайному поводу. Был болен, принужден был прожить год в Ростове-на-Дону. И там вместе с М. В. Большинцовым (тогда режиссером и организатором первого в Союзе комсомольского театра) и его театральной группой мы буквально своими руками сделали примитивную кинофабрику, перестроив летний кафешантан в ателье и всякими неправдами добившись передачи нам местной кинолаборатории. По линии технического оборудования у нас был сломанный аппарат Патэ с фотографом-моменталистом при нем в качестве оператора. По линии творческого оборудования — превосходный роман Жюля Ромэна — «Доногоо Тонка». На этом романе я учился сценарной технике.

Фабрика называлась «Кинокомсомол». Она просуществовала около двух лет. На ней были поставлены пять картин. Сценарии для одной из них писал я. Остальные поправлял. Все это делалось наощупь. Мы не знали, как делается кинематограф.

Мы некультурно обращаемся со своим прошлым. Все забыли о том, что в Союзе была комсомольская кинофабрика. А ее

опыт, методы организации, система работы очень пригодились бы Кинораму. Но мы уже умудрились растерять все материалы о первых годах советской кинематографии. Я не уверен, что можно сейчас найти их и о «Кинокомсомоле».

Болезнь кончилась. Тем самым прекратилось действие повода для работы в кинематографии. Но кинематография стала для меня ремеслом. И причина этого — скрещивание двух интересов, двух моих профессий. Я журналист — такова была моя основная профессия — и филолог — таково мое образование.

Кинематография была привлекательна в те годы своей молодостью, обнаженностью своих социальных функций и еще тем, что это была совершенно новая область художественной выразительности, новая возможность искусства, создававшая свой язык.

И я помню, что именно тогда, сидя за кухонным столом в общей комнате «Кинокомсомола», я начал заниматься вопросами кинематографической семантики. Этого занятия я не оставил и до сих пор.

И еще для меня ясно, что привлекательность работы в кино была в активной непосредственности его агитационного воздействия. Тем самым эта работа удовлетворяла нормальному интересу к новаторству.

Время делает из меня профессионала. Я уже слишком долго сценарист, чтобы отвести этому делу нормальное место в расписании рабочего дня. Лежит брошенная на половине рукопись о кинематографической речи. Эта рукопись должна была стать книгой. Сценарной работой я пытался проверять теоретические выкладки, решать проблемы, которые ставила передо мной книга.

Но из этого ничего не выходит. Тут и возникают причины, заставившие моего друга-психоневролога занести профессию сценариста в категорию неполноценных.

На Ленинградской фабрике Росфильм поставлено девять картин по моим сценариям. Сейчас ставятся две. Я поправлял (лечил, как это у нас называется) еще несколько картин. Я работал с режиссерами Ивановским, Иогансоном, Фейнбергом, Шписом, Тимошенко, Шмидтгофом, Эрмлером, Большинцовым, В. Петровым, Хейфицем и Зархи, Галкиным и Черняковым. Я работаю с Юткевичем и Таричем. Все это очень разные, очень непохожие люди. И каждый из них ломал мою работу по-своему. Одни потому, что они привыкли танцевать от другой печки, другие потому, что не понимали того, что я написал.

Я честно считаю, что в моем кинематографическом активе нет ни одной по-настоящему хорошей картины. Я не знаю, каковы были сценарии. Может быть, они были хуже картин, может быть, лучше. И я не виню Ивановского за то, что он совершенно исказил и перековеркал замысел «Аси», картины о русском либерализме, смешном и слюнявом, за то, что он вместо памфлета сделал панегирик. Он иначе не умеет. Он болен уважением к вещам, над которыми мы смеялись.

Я не хочу винить режиссера Галкина за то, что он плохо поставил мой сценарий «1905 год». Это не его профессия. И если Шмидтгоф вставил в моего «Счастливого Кента» расстрелы, которых в нем не было, а В. Петров туманные картины на тему демонстрации «Беглеца», то это потому, что каждый из них воспитан в иной кинематографической традиции, чем я, а условия производства зачастую не дают возможности не только обоюдного выбора, но даже и примитивной договоренности сценариста и режиссера.

Вот почему в то время, когда я занимался вопросами языка кино, мой сценарий ставил не умеющий монтировать Ивановский, а сценарий, полемизировавший с традиционными жанрами, ставил Шмидтгоф, не знающий других жанровых возможностей, кроме мелодрамы и комической.

Но это по линии формальной, — я уже не говорю о систематическом обеднении и опустошении сценарного замысла. Сценарий о том, как организованность и умение политически диференцировать противника позволяют ликвидировать солдатский мятеж, сценарий, в котором не было ни одного выстрела, превращается в батальную картину. Сценарий, трактующий проблему вооруженного восстания в революцию пятого года, становится мелодраматическим пустячком.

А потом мы же сами говорим о незначительности наших картин, о политической их бесхребетности, об убожестве замысла.

Недавно на заседании по поводу одного сценария один из руководителей художественной политики фабрики в ответ на замечание, что разбираемый сценарий напоминает старинную примитивную повесть для юношества, сказал, что повесть для юношества — единственная возможность кинематографа.

Никто не возразил. Все согласились.

И вот нас стригут под гребенку производственных планов, под гребенку уровня культуры режиссуры, под гребенку вкусов руководства. В результате все сценарии похожи. Их писали все и никто. Картины от этого не получаются. За то, что получилось, не может ответить никто, потому что никто целиком ничего не делал.

Профессия сценариста — неполноценная профессия.

Неправильно думать, что это происходит только из-за слабости руководства, только из-за низкой квалификации режиссуры. Неполноценность профессии заложена в том, как она поставлена в кинематографическом производстве.

Еще никто не подумал, что сценарий — литература. И характерно, что как сценарий печатают в журнале кинематографически некультурную работу Ильфа и Петрова «Однажды летом» — домашние остроты, претендующие быть кинематографом. Характерно, что Ю. Н. Тынянов, задуманного как сценарий и как сценарий первоначально написанного «Поручика Киже» для печати переделал в рассказ.

Сценарий еще не вошел в литературу. А пока этого не будет, квалификация сценариста будет низка, он будет лишен производственного уважения, он будет лишен другой аудитории, кроме ведомственной аудитории худотдела той фабрики, на которой он работает.

Это отступление от темы, но отступление законное. Я не мыслю себе откровенного разговора о своей работе вне освещения взаимоотношений с людьми, для которых я эту работу делаю.

Тут не описка. Сценарист принужден делать работу для кого-нибудь. Литератор пишет для читателя, с которым он говорит через журнал. Драматург для зрителя — через театр. Сценарист для режиссера, который делает с его работой все, что он захочет. Он его обязательно для себя переделает.

Режиссура, за редкими исключениями, сценарно малограмотна. Высококвалифицированная режиссура не умеет излагать своих мыслей. Но когда дело доходит до чужих мыслей, то каждый становится компетентным. Если не переделывают сами, то «осуществляют недоверие».

Тексты к одному из моих сценариев режиссер поручил писать высококвалифицированному литератору. Увидев картину, я обнаружил, что чужая подпись стоит под текстами, которые делал я. Писатель переставил два слова. Но он написал тексты своей рукой, и эта его работа удовлетворила режиссера. Текст стал литературным.

Это недоверие к сценаристу доходит до того, что один из пунктов резолюции о работе художественного отдела фабрики Росфильм провозглашает необходимость борьбы с халтурой профессиональных сценаристов. Не с халтурой вообще, не с писательской халтурой, не с режиссерской, а только с халтурой сценариста. Так зачеркивают профессию.

Писатель не может написать статьи о том, что он перестает писать романы, потому что ему не нравятся редакторы. Это показалось бы абсурдом. А вот Н. Зархи декларировал, что он перестает работать в кино, и это никого не задело.

Оговариваюсь, я нахожусь в условиях, наилучших из существующих в кино. Мою работу не переделывают до постановки по десяти раз, я имею дело с культурными консультантами. Но это не меняет положения — я все равно не узнаю в картине сценария, потому что процесса режиссерской работы проконтролировать невозможно в тех условиях, в которых мы работаем.

Контроль и обсуждение минуют работу по постановкам. Она бесконтрольна.

Я не хочу ограничивать свободу режиссуры. Но я хочу видеть результат своей работы. И если на театре Мейерхольд переделывает для себя пьесы Гоголя и Островского, Олеши и Эрдмана, то эти пьесы существуют и независимо от работы Мейерхольда. И я хочу, чтобы моя работа существовала не только в вольной переделке того режиссера, который ее ставит, но и сама по себе. А этого до сих пор нет.

И вот почему так трудно до сих пор сценаристу самому определять свое развитие, вот почему в творческие вопросы приходится включать самые обыкновенные административные отношения. Вот почему кинематография отстает и картины обезличены.

И так же обезличен сценарист.

Мне поэтому трудно говорить о линии развития моей работы в кино. Она рвется, эта линия, благодаря административному вмешательству. Мою работу официально рассматривают как полуфабрикат. И поэтому кое-что мне приходится рассматривать как административное недоразумение. У меня есть сценарий, выдуманный и написанный в одну ночь. Этот сценарий был написан как дань требованиям руководства.

Благодаря ему была поставлена вещь, к которой я относился серьезно.

Разрешите мне вычеркнуть этот сценарий из моей биографии.

Мы подходили к кинематографу как дикари. Мы учились пускать машину, не совсем точно зная, какие вещи эта машина может сделать.

И я наделал кучу ошибок, ошибок, отягощенных тем, что они были подкреплены теоретической работой, кое-что определявшей не только в моей личной работе, но и в работе моих товарищей.

Вот почему в некоторых моих сценариях, как, например, «Мятеж», «Дорога в мир», много от трюка, много от любования возможностями мастерства, возможностями, не нашедшими применения.

Я мыслил развертывание образной системы советской кинематографии на отказе от традиционных жанров западноевропейского кинематографа. Я боролся и теоретически и практически за бесфабульное кино, за кинематограф, формирующий понятия, а не образы, за кинематограф, создающий представления о вещах вновь, заключая их в словесные выражения, за фильмы, которые нужно не смотреть, а читать.

Так были сделаны сценарии «Мятеж» и «Дорога в мир». Так отчасти была сделана и «Ася», в которой понятийная абстракция была вынуждена вступить в борьбу с необходимостью передачи биографии конкретного человека Тургенева.

Так, наконец, был сделан сценарий «1905 год», в котором эпизод с вмешательством Совета Рабочих Депутатов в дело о военно-полевом суде в крепости Кушка излагался в обрамлении патетической декламации на тему о пролетарской диктатуре.

Кинематограф мне представлялся не системой образного мышления, а мышления речевого. Единство языка и мышления как руководящий принцип моей теоретической работы в работе над каждым конкретным сценарием оборачивалось попыткой перенесения форм звуковой речи в образную систему кинематографа. Отсюда и публицистичность всех этих сценариев, отсюда попытка расшифровки лозунга не в конкретной образной форме, а, наоборот, попытка образования кинематографических абстракций.

И все перечисленные сценарии интересны для меня таким подходом, таким методом раскрытия действительности. Два сценария этого плана мне особенно дороги. Это—«Дорога в мир» и «Конец Нахаловки».

«Дорога в мир» была картина о человеке. Средствами публицистики, средствами речевого — понятийного — кино я пытался сформировать образ человека. Задание, показать, как действительность формирует человека, взятого, чтобы он в конце концов ее изменил, разрешалось не анализом поступков человека, не анализом его психологии, а чисто описательным способом литературной биографии. И хотя картина не удалась, сценарий мне дорог, как первый мой сценарий о человеке, хотя бы и разрешенный неполноценными средствами.

«Конец Нахаловки» — целиком «нечеловечный» сценарий. Люди, их психология, их поведение вне этой работы. Это сценарий-статья. Статья о конкретном случае социалистического соревнования и о плановом хозяйстве. Я люблю этот сценарий за то, что мне удалось показать в нем новые формы социалистического труда. Идея буксирных бригад была в нем развита до их широкого распространения в нашей производственной практике.

Я хотел показать борьбу за план как конкретное дело. Я хотел показать коренную противоположность нашего планового хозяйства капиталистической анархии.

Мне не важно то, что картина не получилась, несмотря на то, что в ней были возможности. Сложнейшая тема, тема коренная нашла выраженную себе ситуацию. Мне сейчас кажется, что «Конец Нахаловки» — сценарная удача.

И я не отказываюсь от этого периода моей сценарной работы. У уже не пишу так, как тогда, я вижу ошибки метода, его крайности и дефекты. Но эти работы меня многому научили — я теперь знаю вес кадра картины, его смысловой объем. Отказываться от прошлого неправильно. В нем рост мировоззрения и рост мастерства. Я не напишу больше «Дороги в мир» и «Конца Нахаловки», но на этих сценариях я учился мировоззрению, на этих сценариях я овладевал методом разрешения средствами кинематографа коренных проблем действительности.

Переход на другие позиции для меня определился выяснившейся ненужностью установок той группы, с которой я работал.

Стало ясно, что метод исчерпал себя, что обогащение кинематографа методами перенесения форм звуковой речи — не единственный способ выражать идеи

современности, что метод порочен. Стало ясно, что нужно ориентироваться не на внешние формы литературной выразительности, а на более тонкие и высокие ее возможности.

Отсюда появление героя, отсюда интерес к выявлению многообразия человеческой психологии в ее конфликтах с действительностью.

Отсюда для меня такие сценарии, как «Беглец», «Счастливый Кент», «Мост», «Эльдорадо». При разноплановости, разном материале этих сценариев во всех них есть общее. Это попытка нового освещения традиционной ситуации, новой революционной трактовки как будто обыденных событий и тем самым выявление того нового в человеческой психологии, что до сих пор не показывалось и не анализировалось. Счастливый Кент находит золото в Аляске, но не богатеет, потому что романтическое представление о личном благе разрушается законами экономического развития капитализма. Тут конфликт традиционной романтической ситуации с реальностью, с теми фактическими условиями, которыми обставлена романтика.

Бегущий из тюрьмы герой картины «Беглец» возвращается обратно. Новое обстоятельство определяет его поступок. Обстоятельство, немыслимое для романтического искусства. Это обстоятельство — верность партии, конкретно ощущаемая связь героя с коллективом.

В «Эльдорадо», сценарии о первых днях комсомола, возникают такие же ситуации, где новая тема, новые определяющие мотивы поворачивают поступки и тем самым психологию персонажей.

Обо всем этом я говорю как о сделанном. Но как это сделано — я не знаю. Я уже говорил о том, что лишен другой критики, кроме ведомственной.

В методе, которым сделаны вышеперечисленные сценарии, есть, на мой взгляд, некоторая опасность. Это — полемичность. Вещь делается не только в результате анализа материала, но и в результате отталкивания от канонических методов. Ее определяет не только идея, но и некое полемическое задание. Правда, эта полемичность, эта пародичность (если понимать ее в тыняновском смысле) сознательно применялась только в «Счастливом Кенте». В дальнейших работах она осталась в резком опрокидывании традиционности кинематографических ситуаций. Но это возникало не из сознательного желания сделать обязательно по-новому, а потому, что, анализируя действительность, я пытаюсь подходить к ней как марксист. Но все же я ощущаю — а о своей работе писать очень трудно — некоторую неестественность этих сценариев, возникающую из-за этого пародического зерна. Материал берется не непосредственно, а с отталкиванием от канонической трактовки. Предубежденность создает полемику.

Я пишу о своей работе очень кратко. Мне незачем подробно анализировать свои работы, потому что никто не может мне возразить. Ведь то, что я делаю, почти никому неизвестно.

Одно несомненно — я никогда не бываю доволен своей работой. Время учит нас работать как следует. И, конечно, литературные дискуссии научили меня многому, заставили многое пересмотреть и выбрать другие позиции, чем те, на которых я стоял раньше.

Я сейчас пишу серьезные вещи. Я делаю сценарии «Поход на Варшаву» и «Красное и белое». Я роюсь в новом для меня материале и ищу новых методов, новых средств выразить те мысли, которые приходят при ознакомлении с Красной армией 20-го года и буржуазией 30-х годов.

Поход на Варшаву — новый этап строительства Красной армии, этап, на котором выкристаллизовались формы политработы в боевой обстановке, поход, поднявший всемирно-историческое значение Октябрьской революции, вызвавший обострение классовых противоречий на Западе, пошатнувший версальскую систему, — тот материал, над которым я работаю.

Крушение молодой буржуазии, раскрытие таких фикций, как патриотизм и парламентская система, начало разложения еще молодого класса, несшего зачатки своей гибели при своем зарождении, и одновременно полемика и анализ романов Стендаля и Бальзака — моя вторая работа.

Я знаю то, что хочу сказать этими вещами, столь отличными друг от друга по материалу. Работа над Стендалем мне помогает лучше видеть гражданскую войну. Поход Красной армии учит правильному отношению к литературной работе капитана французской конницы Стендаля.

Но участь моей последней сценарной работы немного расхолаживает и лишает желания делать эти вещи.

Мой последний сценарий «Возвращение на родину» еще не нашел режиссера. Он лежит как полуфабрикат на фабрике и

ждет движения. А это попытка сделать кинематографическую трагедию.

Будь профессия сценариста полноценной, он был бы напечатан, обсужден, я знал бы, что хорошо и что плохо в той работе, которую я делаю, в работе, для меня ответственной.

А так, без постановки — это вещь, обреченная на гибель, обреченная потому, что в тех условиях, в которых она существует, немыслимо ее опубликование.

Так очень трудно работать, так наступает разочарование в своей профессии и так происходит то, что Зархи уходит в театр, а Тынянов, написавший три замечательных сценария, отказывается от работы в кинематографии.

Я хочу для киносценариста прав литературного гражданства. Я хочу, чтобы он стал писателем и чтобы только вещи сценариста-писателя ставились в кино.

Я хочу ликвидации крепостной зависимости сценаристов от режиссуры. Это улучшит кинематографию не потому, что режиссеры работают плохо, а потому, что это повысит чувство ответственности за работу, улучшит качество этой работы.

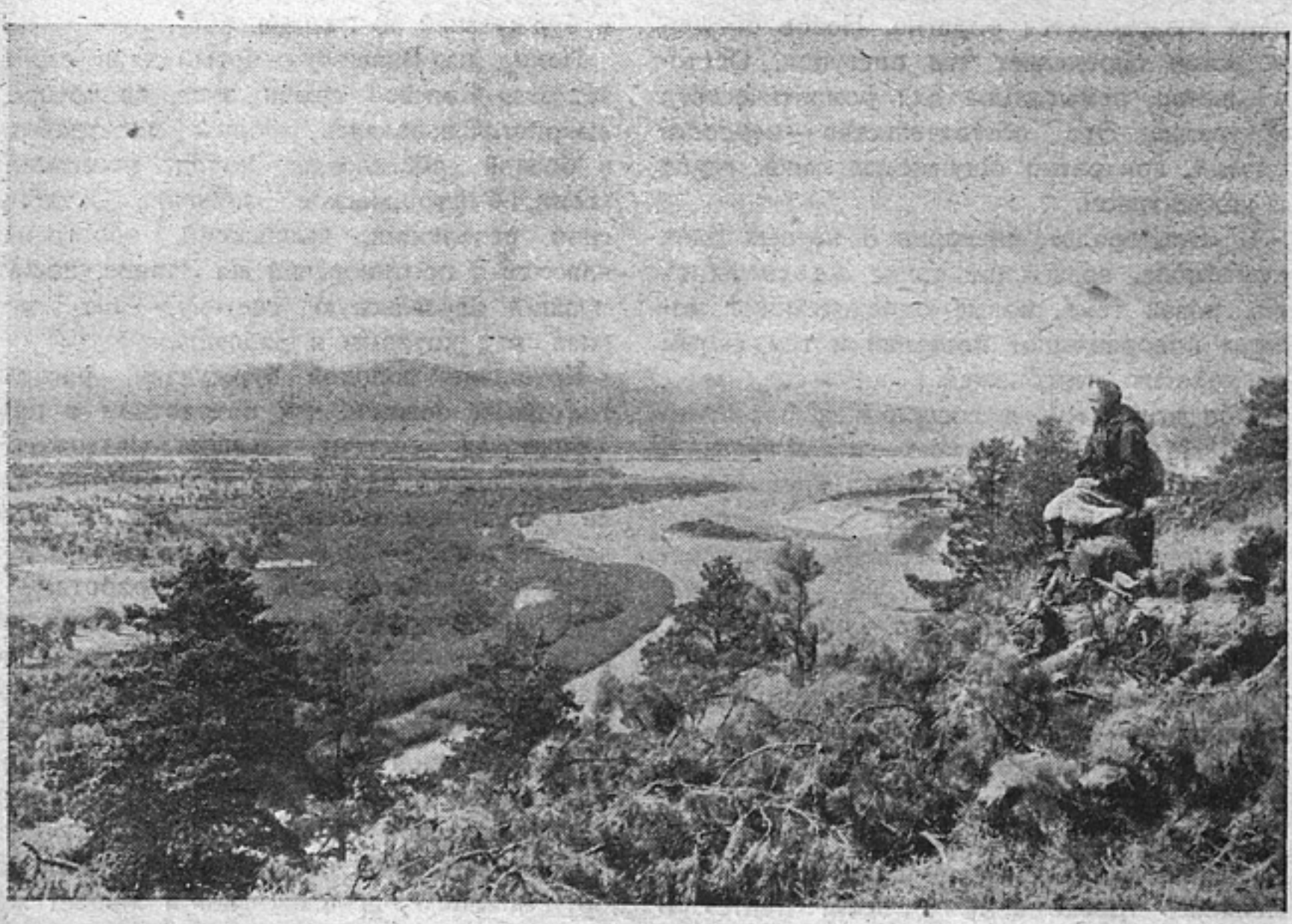
Тогда будет легче работать, потому что не будет ощущения, что вещь, которую делаешь, заранее опорочена и заранее переделана.

У этой статьи — жалобная интонация.

У нее обиженный тон. Но обида возникает не от ощущения личных неудач, не от ущемления и желания на них пожаловаться.

Это обида за профессиональное дело, за дело, которое все-таки любишь и с которым все-таки жалко расстаться.

А если условия работы не изменятся, придется уйти. Мне надоело быть человеком неполноценной профессии.



Кадр из звуковой фильмы „Анненковщина“. Режиссер Н. Береснев (к статье на стр. 37)

Б. Казачков

автобиография с неприятностями

I. три молодежных фильмы

Высказывания основной массы советских кинорежиссеров должны в общем результате дать интересный материал, характеризующий развитие нашей кинематографии. Соображения творческих работников о своей работе могут осветить много затемненных сейчас мест, показать, как и над чем они работают, куда стремятся и как они расценивают то, что говорят о них другие.

Если в литературе мы имеем четкие и ясные перспективы реализации исторического решения ЦК ВКП(б), то в кинематографии еще до сих пор не подведены достаточно конкретные итоги творческих ошибок и ошибок руководства и критики. Еще не чувствуется твердо установленных путей дальнейшего развития.

Ошибки творческих работников были теснейшим образом связаны с ошибками руководства. Зачастую критики неверно ориентируют нас, давая неправильный, неглубокий анализ произведений. Формализм, в течение долгого периода расцветавший пышным цветом, тормозил развитие советского кино, держа в плену лучших мастеров. После сдачи позиций формалистами как в теории, так и в художественной практике, следует заново пересмотреть путь творческого развития кинематографии. Это неотложная задача нашей критики, к сожалению, еще до сих пор в нужной мере не перестроившейся соответственно решениям Центрального комитета.

Моя режиссерская работа связана с постановкой трех молодежных фильм. Я постараюсь вкратце осветить, какие я себе ставил задачи и как мои работы рассматривались критикой. В своей творческой практике я стремился создать бодрые, жизнерадостные фильмы, утверждающие оптимистическую природу нашей действительности. Герои моих картин — молодежь, здоровые и живые ребята, заряженные пафосом революции и строительства. На своем пути они совершают ошибки, свойственные их возрасту. Но правильная классовая устремленность, воздействие нашей действительности помогают в конечном результате притти к победе. Так, в картине «По ту сторону» герои — комсомольцы Безайс и Матвеев — захватывают город, находившийся в руках белых. В картине «На этом свете» комсомольцы построили по своей инициативе мотоциклетный цех и выпустили первые советские мотоциклы. В комедии «Ищу протекции» герои фильмы являются перед нами участниками строительства фабрики-кухни. На реальных результатах социалистического строительства вскрывается психология героев, определяющая их поведение.

Обстановка, в которой рождалась моя первая работа, на Ленинградской кинофабрике Союзкино была чрезвычайно тяжелой. Влияние формалистского руководства как в Ленарркe, так и на производстве ни в коей мере не помогало мне в осуществлении тех задач, которые я перед собой ставил.

В моей фильме «По ту сторону» я хотел дать образы живых людей со свойственными им противоречиями и внутренними конфликтами. Тема фильмы раскрывалась в реалистическом плане с налетом романтизации в обрисовке гражданской войны.

Ленаррковскими формалистами моя фильма была объявлена браком. О содержании и тех задачах, которые я себе ставил, никто не говорил. Занимались разбором технической стороны, оторванно от тематики. Конечно, фильма не могла никак понравиться такого рода критикам, потому что в ней не было никаких «потрясающих кадров». В ней не было монтажных фокусов, и выступавшие говорили, что тут нет творческой работы, а есть простая склейка.

Это не помешало, однако, картине иметь успех у зрителей. «Ленинградская правда» дала отзыв под заглавием «Удача»:

> «Несмотря на некоторую упрощенность характеристик Безайса и Матвеева, фильма дает их не штампованными героями, но живыми людьми, сочетающими с железной преданностью революции присущие людям их возраста слабости и недостатки. Фильма проникнута пафосом гражданской войны на Дальнем Востоке, заряжает

зрителя подлинным революционным энтузиазмом, и в этом ее несомненное положительное значение».

Картина в течение трех лет не сходит с экранов. Она получила право на жизнь благодаря правильным устремлениям в раскрытии идеи произведения через систему образов. При огульных охаиваниях работы молодых режиссеров о помощи говорить не приходится. Для ленаррковского руководства того периода такое отношение к творческим работникам, в особенности из молодежи, было весьма характерно и способствовать их правильному росту оно, конечно, никак не могло.

II. Каждая картина имеет свою судьбу

В картине «На этом свете» мне хотелось показать героическую целеустремленность молодежи на конкретном участке строительства. В этой работе, в противовес принятым схемам «железо-бетонных» ударников, показанных в предыдущих фильмах, мы стремились разносторонне раскрыть психологию действующих лиц, выявляя взгляды и навыки, представляющие собой пережитки наследия капитализма. Эта фильма находится на значительно более высоком техническом и профессиональном уровне, чем моя первая работа. Недочетом ее было отсутствие цельности драматургического построения.

Я позволю себе остановиться здесь на высказываниях критики об этой работе, которые по существу должны были мне помочь и направить в дальнейшем.

Совещание ленинградских творческих работников КРАМа оценило эту работу как халтурное приспособленчество, опорачивающее комсомол. Из меня сделали что-то вроде классового врага. Против подобных высказываний выступил приехавший из Москвы т. Вайсфельд, отметивший недостатки картины, указавший, что такая критика ничего общего не имеет с теми задачами, которые перед критикой ставятся.

Ряд руководящих работников комсомола на специально устроенном правлением Союзкино просмотре указал на отдельные ошибки и отметил положительные черты бодрящей молодежной фильмы. Дискуссионный просмотр рабочих и комсомольцев высказался об этой картине как об одной из лучших молодежных картин. То же самое в основном говорила рабочая комсомольская бригада при Главреперткоме.

Особого внимания заслуживает газетная критика. Большая статья Л. Мацкина, помещенная в «Киногазете», показывала желание автора «блеснуть образованностью». Для этого он щеголял и Вольтером, и Лафаргом, и мелкобуржуазным радикализмом, демонстрируя свое богатое познание в области «сокровищницы культуры».

Вот что он, между прочим, говорит в статье:

> «Имя Таси — на черной доске. Соломенная кукла, похожая на Тасю, повисает на проволоке у заводских ворот. Тася уже не живое существо, а абстракция. Она уже «на том свете». На этом свете, на заводе продолжается технический поход, идет борьба за советский мотоцикл. Мир видений пугает новообращенную прогульщицу. Мертвая пробуждается. Такова традиционная символика фильмы, авторы которой умудрились сочетать ложноклассическую помпезность и бескрылый бытовизм. Для чего понадобилась такая орнаментальность? Кого порадует мистерия с уклоном в промфинплан? Мстительный и прозаический, как в древнегреческой трагедии, рок обращается к помощи заводского кружка. Кого согреет холодный огонь этих чужих отраженных приемов?».

Сопоставлю эту рецензию с другой, принадлежащей перу Б. Переса.

> «Фильму можно рекомендовать для молодежной аудитории. Фильма смотрится с интересом, ряд эпизодов дан ярко и увлекательно. Общий тон фильмы бодрый, полный радости труда и рабочего энтузиазма. В этом ценность фильмы для молодежи. Поэтому целесообразно приурочить демонстрирование фильмы ко дню ударника, к смотру комсомольской работы».

Как отнестись творческому работнику к такой критике? Чему же верить? «Огню чужих отраженных приемов» или приурочиванию демонстрации фильмы ко дню ударника и комсомольскому смотру?

Дальше Мацкин в своей статье говорит:

> «Драма с надрывом, психологические туманности, мятущаяся взволнованность, совсем леонидандреевщина. В картине мирно уживаются самые несопрягающиеся стили. С одинаковым

рвением режиссер монтирует кадры, где тоскливо раскаивается левак, и сцены пьянки и пляса».

Оригинальное понимание стиля у товарища Мацкина! Мало считаясь со смыслом показываемого в фильме, необоснованно толкуя сцену гулянки, устраиваемой для прогульщиков, — одну из наиболее удачных сцен картины, т. Мацкин пишет:

«Молодежь изображается по всем традициям Лиговки с пьяной частушкой (а в фильме все трезвы), с лихой ухмылкой, с сиплыми голосами пропойц (это в немой-то картине!). Молодежь пляшет, танцует, даже поет (подумать, какое безобразие!). И даже — дерется».

Вот наиболее яркие выдержки из «критического анализа» т. Мацкина, служащего образцом того, как критик, блещущий знаниями в ложноклассической трагедии, не знает нашей действительности. Так, например, куклы, вывешиваемые на прогульщиков,— это новая форма общественного воздействия, практиковавшаяся на многих заводах. Мацкин понимает их как мистический рок.

Н. Оттен мою картину причислил к плохим. Б. Бродянский в «Красной вечерней газете» в отзыве на картину «Нельзя ли без меня» писал следующее:

«На смену должна притти советская кинокомедия, и есть ведь в этом жанре кое-какие достижения. Достаточно назвать идущую в прокате фильму «На этом свете», построенную на сатирически остро преломленном быте молодежи».

Мы отнюдь не хотим высказываться против самой суровой критики, но критики, помогающей творческому работнику, указывающей ошибки и содействующей их изживанию, а не такой, которая толкует вкривь и вкось ни с чем не считаясь, дезориентируя художника и вводя в заблуждение зрителя.

III. „ищу протекции"

Работа над комедией «Ищу протекции» представляла большие трудности ввиду значительности темы, а также отсутствия положительного опыта в создании советской комедии. Это обстоятельство заставило нас критически использовать опыт американских комедий. Вычеркивание опыта американских комедий некоторыми нашими мастерами, на наш взгляд, тормозило создание советской комедии. Что отличает прежде всего нашу комедию от американской? Конечно, содержание. У них — отвлечение зрителя от объективной действительности, т. е. от содержания. У нас — раскрытие объективной действительности. У них образы даются в статичесски заданных масках, мы даем комедийные образы в процессе их движения, роста и взаимодействия с окружающей средой. Бодрый, жизнерадостный тон американской комедии, находчивость, ловкость, здоровый смех, динамичное построение сюжета — вот те элементы, которые мы считали необходимым использовать и прививать в нашей работе. Несомненно, это обстоятельство и большое политическое содержание способствовали тому положительному приему, какой имела наша комедия на всех просмотрах.

Несколько слов о теме. Бурный рост социалистической промышленности и сельского хозяйства привели к ликвидации безработицы в нашей стране и к небывалому подъему культурно-бытовых потребностей трудящихся масс. Это и послужило основной темой нашего сценария. Герой картины середняк Осечкин, попав в город в период острой безработицы, испытав все трудности, связанные с поисками работы, устраивается по протекции месить глину на фабрику-кухню. С ростом строительства растет наш герой, охваченный учебой и общественной работой. Осечкин — уже завхоз, он сталкивается вплотную с вопросом ликвидации безработицы. Если раньше на бирже труда стояли огромные очереди безработных, то сейчас там очереди за рабочей силой.

Взяв большую политическую тему, впервые затронутую в кино, мы отталкивались в ее разрешении от наследия капитализма— безработицы и т. д. Но было бы неверно от нас требовать вскрытия глубоких корней безработицы и причин, ее породивших, а также причин, заложенных в ее ликвидации. Все эти вопросы не входили в задание нашей комедии. Мы брали факты в процессе их движения; показывали изменение их в общественных и производственных формах. Безработицу, отсутствие ночлега и т. п. можно было бы показать голо: ночлежку, вшей и проч. Такой метод нам казался неверным, омрачающим комедию, лишающим ее жизнерадостных красок. Сцена с бранспойтом, одна из самых веселых

сцен, по существу раскрывает неудачу героя в поисках работы. Наша биржа в отличие от буржуазной дана в светлых тонах. Мы показываем нисходящий класс в лице старух, адмирала Шпагина и толстяка, представителя церковного хора. И наряду с этим класс восходящий в лице Осечкина и Гущина. Эти приемы, несомненно, дали нам возможность выдержать картину в бодрых, жизнерадостных тонах. Таким образом, взятая по существу большая тема разрешена средствами комического, и, только учтя это обстоятельство, можно делать те или другие выводы.

Сценарий, имея в основном правильную установку, грешит рядом существенных недостатков. К числу их надо отнести отсутствие правильного сюжетного движения и драматургического нарастания в действии. Основные герои Костричкин и Пырялова не взяты в комедийных тонах, как это сделано с эпизодами лектора — Назаренко, Пат и Паташон — Кмит и Мельников и т. д. К тому же комедийные положения взяты недостаточно смело.

Всему этому были соответствующие причины, связанные с воздействием на авторов ряда соприкасающихся с их работой лиц, а также недостаточный опыт в работе над созданием комедийного сценария. Эти недочеты мы надеемся исправить следующей комедией, подойдя к материалу более смело и решительно, применяя например трюки, конечно, подчинив их общей идее произведения.

А. Михайловский

ПОДВОДНОЕ ПЛАВАНИЕ

Задыхаясь в спертой коробке подводной лодки, у которой испортился механизм, небольшая группка команды обречена на страшную агонию безвестной смерти. И короткая заметка в газетах о гибели еще одного «Наутилоса» с маленьким столбиком скромных имен будет последним заметным откликом на случившееся.

Девять раз я пытался связать свою судьбу с подводной лодкой, в которую вступал постановочный коллектив, с подводной лодкой, которую крестил я названием своего очередного сценария. И девять раз я умирал, попав в подводное течение, налетев на кораллы и рифы.

Шутка ли сказать: девять раз... Радио не разносило мои трагические слова в широкий мир.

И только каждый раз короткая заметка в газете извещала о гибели еще одной подводной лодки, то бишь выхода в свет еще одной новой кинематографической ленты.

В скромный столбик имен моя фамилия иногда не попадала вовсе, а если и попадала, то обычно ставилась на последнее место, подчас объединенная с другой фамилией человека, который никогда не спускался под воду со мной.

В первый раз в 1927 г. я решил заняться подводным плаванием, т. е. написать сценарий. Как пришел я к такому решению, сказать теперь трудно. Ясно одно, положение в моей жизни было такое: либо вешайся, либо пиши сценарий. Я написал.

Я считаю, что сейчас нет нужды рассказывать о том, что хотел я в каждой картине сказать, как задумывал сценарий и как он получался у режиссера в картине. Старые споры бесцельно воскрешать и гораздо любопытнее проследить за теми условиями, в которых я находился.

Человек, с которым я разделил сценарное бесславие картины, названной «Прыжок», после этой работы не написал ни одной строчки. Сейчас он служит шофером на легковой машине и зарабатывает в два раза больше, чем я. При наших редких случайных встречах он пугает меня резким гудком и подвозит до места назначения. В его глазах я безумный чудак.

Из всех содружеств, которые после знал я, это было самое правильное и целесообразное. Мы поделили работу по-братски. Я сидел и писал все варианты со всеми переделками. Он ходил, перепечатывал на машинке, читал, собирал отзывы, спорил; ругался, выклянчивал в бухгалтерии аванс.

Натура в сценарии переделывалась с зимней на летнюю и с летней на зимнюю. Режиссер (с которым сейчас я в хороших отношениях, ибо теперь, задним числом, я

сумел оценить добросовестность человека, не претендовавшего на соавторство) первым долгом постарался создать роль, в которой могла бы подвизаться его жена. Во время постановки меня вежливо не подпускали на близкое расстояние. Когда я смотрел фильму, то ничего не понял и ничего не узнал. Это было совсем непохоже на то, что задумывал и писал я. Сколько людей приложило к моей работе свою руку?! Однако выходящие из просмотрового зала знакомые жали мне ладонь и удивленно восклицали: «Вы знаете, картина смотрится». Кстати, это «смотрится» вылетающее радостным удивлением из дружеских уст, часто мне приходилось слышать первым словом после просмотра картин советских режиссеров.

По признаку «легко смотрится» у меня поставлены четыре сценария.

По признаку «смотрится» — пять. Но что это значит, когда на самую отвратительную рожу можно смотреть, не закрывая глаз! Содержание «Прыжка» я при всем своем желании не могу вспомнить, потому отмечу только, что в этой картине говорится о спорте, физической культуре, о ненужности, вреде рекордсменства. Еще хочу отметить, что с самого начала сценарий работался как комедия. Консультантская трескотня, политическое фразерство и нарочито пришитые производственные процессы сломали и задушили почти совсем незнакомый советской кинематографии жанр.

После «Прыжка» в Москве я познакомился с режиссером Шенгелаем. Шенгелая предложил мне писать для него сценарий «Государственный план». В этот, 1928 год начиналась наша пятилетка. Тема о судьбе людей, строящих пятилетний план, была новой, смелой и «рискованной». Почти готовый сценарий «Двадцать шесть бакинских комиссаров» и его постановка в Межрабпоме соблазнили моего режиссера. Он предложил мне не бросать работы и писать не торопясь для его следующей постановки. Если бы я писал и ждал режиссера, я до сих пор не сделал бы ничего. Пятилетка за эти четыре года закончилась, и одновременно с ней закончилась постановка «26».

Одним из первых читает мой второй сценарий «Свет на болоте» режиссер Колотозов. Он сидит в Москве, работает над своим будущим «Джим Шванте» и читает все сценарии, которые родятся в Москве. Колотозову очень нравится сценарий. Колотозов говорит, что «Свет на болоте» — наиболее талантливая вещь из всех тех, которые он читал. Московская фабрика в то время нуждалась в сценариях, режиссеры искали сценаристов. Сценарий готов. Один режиссер даже разговаривает о постановке его. Я пытаюсь ловить человека, который должен дать заключение о сценарии. Но этот человек — речь идет о Силове — неуловим. Наконец, я добираюсь до него. Наша встреча происходит. Он вручает мне сценарий и полчаса читает мне «об идеологии и политграмоте». Оказывается, я написал «политически ошибочную и неприемлемую вещь».

Сценарий приобретает Ленинградская фабрика. Она заинтересовывается материалом (постройка электростанции на болоте). Политическая сторона не вызывает никаких сомнений. Вот только с художественной стороны нужно «кое-что изменить».

Одиннадцать раз я переделывал этот сценарий. Наконец, один из консультантов взялся помогать мне. Это была его первая «творческая» работа в кинематографии. После этого он написал самостоятельный сценарий и ушел с фабрики учиться. Переделанный консультантом сценарий посылается в Москву и бракуется ГРК. Но Ленинградская фабрика — упорная и настойчивая фабрика. Забракованный сценарий опять передают мне и говорят: «Переделывайте в последний раз, мы доверяем вам и сейчас же пускаем в производство». Режиссер, которого фабрика хочет «сделать» на этой вещи, до этого времени работал помощником у другого режиссера. Он за давностью лет был выдвинут в постановщики. Ранней северной весной я, художник и режиссер отправились подыскивать натуру. Здесь я должен сказать несколько слов о содержании сценария. Для того чтобы «уярчить» производственный материал, руководитель худбюро директивно предложил ввести в сценарий следующие «фабульные узелки»: «пусть на фоне борьбы за постройку электростанции какой-нибудь муж бросит свою жену, а в конце постройки сойдется опять с ней. Пусть в сценарии будут сильные эмоции келлермановского «Туннеля». И для этого на своих плечах и руках нужно заставить рабочих нести машины по болоту, по узкой, невидимой для глаз тропинке через топь, к месту, где должна будет строиться электростанция». Я нашел в себе силы и мужество, для того чтобы

отделаться от ненужного для развития действия мужа с брошенной женой. Но от путешествия по болоту рабочих со стопудовыми машинами на спине я не смог отделаться никак!

Знал я твердо, что таких вещей в жизни не бывает. Что электростанцию строят на довольно приличном расстоянии от осушаемого болота. Знал, что незачем нести рабочим на плечах сложные, приводимые в движение паром машины. Знал, но переубедить худотдел не мог. Так это и влезло в последние варианты сценария, где свое от чужого я уже отличить не мог.

Мы попали на места до известного письма т. Сталина «Головокружение от успехов». Интересная и полезная это была поездка! Вывез я из нее очень много и, между прочим, одно. Это то, что все, что было натыкано в сценарии, чудовищно искажает действительность. Мы вернулись и принялись с режиссером за писание рабочего сценария с установкой на переделку «на-ходу». В это время в газетах появляется письмо т. Сталина. И поскольку в сценарии есть кулаки, «кое-что необходимо пересмотреть». Моему режиссеру для «крепости» дают второго режиссера. Этот тоже раньше состоял в помощниках. Новый режиссер предлагает заново начать писание рабочего сценария. Я скриплю зубами и, наконец, довожу этот многострадальный труд до конца. Мы расстались. Они поехали в экспедицию, я — собирать для другого сценария материал. Когда я вернулся, вернулись и они — и притом с невеселыми лицами. Режиссеры и группа переругались в работе и в результате сняли не то, что нужно было снять по сценарию, а то, что они смогли...

О, как мало они смогли...

Когда я посмотрел в просмотровом зале на ту мазню, которую постановщики называли «художественным реалистическим полотном», мне сделалось дурно. То, что я увидел, было так ужасно, серо и убого, что я едва не упал в обморок. Я помню, как утешал меня зав. худбюро Олег Адамович. Он обещал мне все, чем можно помочь мне, и в первую очередь снять мою фамилию с титульного листа. В газетной рекламе указывали мое имя как автора сценария этой картины. Как было в картине, мне не удалось посмотреть. Когда картина вышла в прокат, я ее не смотрел, шла она на первых экранах не очень долго. Зритель чертыхался и бросался в очередь на другую мою картину, которая шла одновременно с первой, также не вызывая никаких восторгов.

Колотозов приехал в Ленинград с «Джим Шванте» и поинтересовался, как вышел «Свет на болоте». Он думал, наверное, что это будет одна из лучших картин Ленинградской фабрики Совкино. Человека, пытавшегося учить меня идеологии (все тот же Силов!) за это время как следует раскусили. Он заслужил то наказание, которое полагается вредителю и политическому врагу! Моих режиссеров вернули на прежнее неответственное место помрежей. Один так и работает сейчас, другой попал какими-то судьбами снова в режиссуру и уже положил две детских картины на полку. Сейчас он делает третий сценарий, который писал я. Но об этом потом. Итак, второй моей неудачей был «Свет на болоте», или другое бездарное ее название «Зыбун».

Ленинградская фабрика расширяет свою программу. Директор фабрики Натан Гринфельд озабочен созданием кадров штатных сценаристов и режиссеров. Люди привлекаются из смежных областей. Всем дается работа. В эту пору на фабрике сколачивается крепкое ядро из 15 штатных сценаристов. Требуются, как уже было сказано выше, и постановщики. Один из лучших старых производственников М. О. Кресин переходит на режиссуру. Он ставит мой сценарий, который при выпуске в прокат получает скучное название «Старый завод».

Я пишу еще сценарии для оператора Василия Беляева по материалам, приобретенным у двух человек, и еду в Мурманск, читаю его на специальном собрании, переделываю, разрабатываю рабочий сценарий и тогда возвращаюсь в Ленинград. Группа уезжает снимать в тундру «На штурм Севера». Эта фильма и «Старый завод» вышли «честными», средненькими картинами. Никаких лавров они мне не принесли, хотя с ними до последних производственных дней было немало возни. И Беляев и Кресин вполне честно исполнили свое дело. Если не удалось подняться до высот, которые занял «Турксиб», то в этом не их вина, а вина того жанра, в котором делались эти вещи.

Это были агитпропфильмы, о которых так убедительно в то время писал т. Сутырин. Шесть частей такой фильмы трудно смотреть. По поводу сценария «Старый завод» хочу сообщить следующую любопыт-

ную подробность. Это был мой единственный сценарий, который без всяких замечаний прошел шесть инстанций. А правление Совкино написало четкий и положительный отзыв, единственный из всех тех, которые когда-либо мне приходилось читать. Вот передо мной выдержки из протокола: «Сценарий Андрея Михайловского хорош, а потому...».

Так и было написано черным по белому «хорош»!

Я думаю, что это была моя самая плохая вещь.

Картина «Верхний этаж» вернулась из экспедиции. В производственной горячке режиссеру пришлось выехать на натуру без последних двух частей сценария. Автор сценария за время пребывания в экспедиции не сумел написать конца, который бы удовлетворил режиссера и фабрику. Группа вернулась, отсняла последний павильон и остановила работу из-за отсутствия пятой и шестой частей сценария.

Начался простой.

Худотдел бросает меня на это «узкое место». Я получаю задание в пять дней дописать конец. Я знакомлюсь со сценарием и материалом. Понимаю ошибку, жертвой которой делается режиссер.

Представьте себе, что все четыре части рассказывают о дореволюционном рабочем жилище, причем главным выразителем авторской идеи являются вещи. Люди действуют только между прочим. В каждой части это разные люди, они введены в фильму лишь потому, что нужно же кому-нибудь сидеть на стуле, раз таковой имеется в комнате. Причем все это приятно снято, видно, что у режиссера есть умение выбирать материал и со вкусом его подавать. Все как будто бы удавалось в первой половине по такому методу. Ну а вот, когда дело дошло до последних частей, до показа рабочего и его жилища в наши дни, тут-то и не получилось ничего. Ох, нелегкое это дело орудовать с тем, что уже заснято, и приделывать конец! Я построил последние части на людях. Вещи были отнесены на задний план. Людей я заставил (несколько поздно, конечно) заиграть.

Странная получилась картина у молодого способного режиссера Сорохтина. По этой картине можно было видеть воочию, как к действительной жизни и простоте шел от крепкого формализма режиссер. Ну, конечно, какое дело до этого зрителю? Зритель хотел веселиться или переживать вместе со своими героями. А ему предлагали скучать.

На закрытом широком просмотре публика сидела, скучала и, скажем так, поневоле смотрела. И только в одном месте, в пятой части, дружный смех неожиданно потряс зал. Зритель смеялся над придуманной мною надписью. Кроме этой надписи, в картине не было ничего...

«Их пути разошлись» — так называлась картина, об удивительной судьбе которой я хочу рассказать.

Когда режиссер снимающейся в ателье картины подал на окончательное утверждение смету, дирекция схватилась за голову. Сумма была в два раза больше, чем ожидала фабрика. Тогда художественный отдел потребовал рабочий сценарий на предмет сокращения в нем каких-либо дорогих сцен. Прочитали сценарий и испугались. Никто не хочет верить, что уже снимается такая, мягко выражаясь, сырая вещь. Здесь же выяснилось, что в сутолоке реорганизации худотдела сценарий проскочил в производство не читанный никем из руководства. Съемки приостановили и предложили режиссеру переработать сценарий. Режиссер попросил меня выручить его в этой беде. Художественный отдел подкрепил его просьбу. Я был выделен на помощь постановщику. Двое молодых авторов первоначального сценария находились в это время в Москве и не могли приехать.

Я пошел на это против своего желания, по требованию фабрики. Общий план переделки, представленный мною, был утвержден. Через неделю я представил сценарий павильонных сцен в тех же декорациях, которые стояли в ателье. Сцены были утверждены, и съемки стали продолжаться. А затем я на три дня раньше группы был отправлен в город Баку для написания натурных сцен на основе требований художественного руководства. Дело в том, что американские специалисты, которым посвящен был этот сценарий, «работали и перерождались на материале нефтяных промыслов». Когда я приехал в Баку и посетил промысла, то сразу же убедился в том, что дело переработки сценария перерастает в дело написания совершенно нового сценария. Все, что в Ленинграде художественным отделом в первоначальном сценарии безусловно утверждалось, и то, что должна была снимать группа в первые дни приезда, оказалось неверным и до смешного безграмотным. Сценарий до этого

предлагался авторами бакинской фабрике Азеркино и был отклонен. Режиссер в рабочем сценарии не исправил ошибок, а усугубил их. Не успел я дать телеграмму об этом казусе, как уже вся группа, которую выпроводили вслед за мной из Ленинграда, оказывается в Баку.

Когда режиссер видит на месте положение вещей, он понимает, что попал в весьма неприятную историю. Но в конце концов я сценарист, а он только режиссер. Его дело ставить, а мое — писать. «Пиши, — говорит он мне, — а мы подождем. Если то, что ты напишешь, утвердит фабрика, — я буду снимать, если нет, спросят с тебя, не с меня».

И я писал. В двадцать дней был написан новый сценарий на учете заснятых павильонов и всех актеров, в большом количестве привезенных в Баку.

Написанный сценарий отправляется воздушной почтой в Ленинград. Фабрика запрашивает телеграммами о причинах простоя. Режиссер отвечает, что до утверждения сценария фабрикой он под свою ответственность не будет снимать ничего. В это время в Баку заезжает зав. художественным отделом. Ехал он в отпуск, но по дороге решил остановиться в Баку и посмотреть, что делает группа. Зав. худотделом хочет утвердить сценарий. «Позвольте, позвольте, здесь эта сцена сыра и эта недоработана,—замечает режиссер.—В двадцать дней нельзя написать безупречный железный сценарий, — разумно отвечает зав.— Вот вам шесть дней сроку, дорабатывайте и уточните сами, а я и сценарист, если нужно, поможем вам».

Режиссер отказывается от всякой работы со сценарием, он требует, чтобы ему дали готовый сценарий, и тогда он будет точно снимать по нему, не отвечая за то, что получится из этого. За такую своеобразную постановку вопроса зав. худотделом снимает режиссера с картины и отправляет в Ленинград. Режиссер потрясен. Он не ожидал этого. И все-таки, может быть, лучше уйти сейчас, чем рисковать с постановкой, не веря в то, что он сможет ее одолеть, тем более, что замах был на «головокружительный боевик».

Но здесь зав. сценарным отделом допускает ошибку. Он поручает дальнейшую постановку картины ассистенту. П. Федорову, в то время как ему следовало бы дать ее находящемуся в коллективе на положении актера старому опытному режиссеру В. Гардину. Гардин хотел продолжать или, вернее, сделать картину. Он горел желанием «реабилитировать» себя. Он работал со мной, со сценаристом, над своей ролью. Он единственный человек из всего коллектива, который творчески помогал мне. Из П. Федорова режиссер не вышел и никогда теперь уже не выйдет. Он оказался совершенно бесцветным, творчески немощным человеком, одним из тех людей, которые имеются на любой фабрике: послушные и добросовестные исполнители чужой воли. Не передать сколько труда, сколько энергии пришлось затратить, чтобы не положить на полку картину. Я помню, как нужно было разжевывать режиссеру каждую маленькую сцену, объяснять, откуда войти актеру и как повернуть голову.

«Их пути разошлись» — плохая картина. Не спасает ее ни совершенно изумительный двадцатидневный пожар фонтанирующей буровой, ни актерская культура Гардина.

За все мои труды и усилия, приложенные к тому, чтобы не дать лечь на полку картине и выпустить ее в прокат, фабрика наградила меня... выговором.

Вот выписка из протокола по этому делу:

> «Объявить сценаристу Михайловскому выговор за то, что, находясь в экспедиции и убедившись в творческой несостоятельности режиссера, во-время не сигнализировал об опасности» (?).

Авторы этого сценария приехали в Ленинград, когда картина была окончена, чтобы защитить свои авторские права и подписать раздельные листы. Я их не виню, они правы со своей стороны.

Теперь о другом сценарии.

Вот я перечитываю статью из газеты «Кинофронт».

В ней описывается положение дел на кинофабрике. Вот строка, которая касается меня:

> «Сценарист А. Михайловский, работающий шесть месяцев над сценарием «Счастливая улица» на ответственнейшую политическую тему, не получает никакой помощи и оставлен совершенно без внимания. Достаточно сказать что ему было выдано в начале работы 250 руб., за которые он работает шесть месяцев, а когда сценарист попросил 100 руб., ему отказали».

Бывало и так!

Вот записанная мною в свое время фраза бывшего художественного руководителя правления Совкино Рафеса:

> «Сценарий «Счастливая улица» сценариста Михайловского и режиссера Юткевича — яркий и талантливый сценарий, но он в производство не пойдет, потому что это стоило бы нам миллион. Сценарий звуковой, мы не можем решиться на это, нужно переделать его в немой!».

Шесть месяцев я писал сценарий «Счастливая улица» — «Златые горы», а когда написал, выяснилось, что в таком виде в производство он не может пойти. Ничего трагичного в этом деле еще не было, можно было ведь «переработать сценарий на основе всех указаний», и тогда утвердили бы его.

Но... но режиссер шесть месяцев не ставил картины. Шесть месяцев получал свою зарплату на фабрике. Время было горячее. Нужно было делать картины. Делать, а не гулять без дела, и директор приглашает к себе режиссера. Он поставил перед ним вопрос ребром: «через неделю представить переделанный сценарий и начать съемки или быть уволенным с фабрики раз и навсегда». Я помню сцену, которая затем произошла в одном из пустых кабинетов. Режиссер, я и актер, который после играл главную роль в «Златых горах», закрылись в нем.

И режиссеру с отчаяния приходит спасительная мысль. Здесь необходимо сообщить, что три первых части первоначального авторского сценария разворачивались на дореволюционном заводе. Остальные пять частей показывали нашу современность и те необычайные коллизии, которые возникали между Пославским, Тениным и сыном хозяина с мастером. И вот именно последние части, показывающие современность, и вызвали наибольшее количество возражений.

Режиссер увидел спасение в отказе от второй половины сценария. Для этого нужно было всю современность отрубить, а из первых трех частей сделать шесть. Я предлагал обратное — отказаться от исторического материала и делать вещь о коммунистическом отношении к труду на современном заводе из материала последних частей. Мог ли я думать иначе? Легко ли мне было отказаться от первой серьезной попытки рассказать в кинематографе о людях наших волнующих дней, борющихся на заводе, в цехе за свой промфинплан? Нет, не легко.

Все это происходило в 1929 г. Одновременно с этим сценарием я работал над одной из очередных переделок. «Света на болоте». Зарплаты я тогда еще не получал, а имел договоры. Мои принципиальные разногласия с режиссером могли кончиться только одним: отклонением фабрикой сценария. Кроме того, дальнейшее было совершенно без перспектив. Фабрика не выдала мне ни гроша, а еще нужно было возвращать Госкинпрому Грузии взятый аванс под «Государственный план». Написать его я уже не мог бы, так как все основные мысли и положения я претворил и проработал в «Златых горах». Тогда я был принужден согласиться на то предложение, которое мне сделала фабрика.

Стали быстро искать человека, который взялся бы за быструю кройку и шитье. Полетели телеграммы в Москву, к покойному Арсению Аравскому, Аравский отказался. Режиссер, встретив на лестнице фабрики сценариста, о котором еще месяц назад был довольно нелестного мнения, стал совать ему чуть ли не насильно сценарий, уговаривая переделать его.

Сценарист не согласился. Ему не нравился сам сценарий. Тогда таким же образом сценарий попал к другому сценаристу — Б. Бордянскому. К чести Бордянского должен сказать, что он прочел сценарий и, на другой день, разыскав меня, крепко и, кажется, искренне пожал руку.

Сценарий произвел на него настолько глубокое впечатление, что он категорически не мог допустить мысли о его переделке. Так пришел ко мне соавтор В. Недоброво. Он пришел по распоряжению фабри, так же как и я потом приходил в другие картины.

Когда закончились все съемки немого варианта и началась работа за монтажным столиком, режиссер увидел, что меньше чем 4 500 метров у него не получится никак.

Как сдавать такую картину?

Уж не сделать ли две серии? Всякие мысли волновали тогда коллектив. Я помню день, когда вызвали меня на просмотр 4 500 метров. Перед этим несколько суток режиссер бился, бился, и ему удалось только на 100 метров сократить ее. После просмотра я, Юткевич и Недоброво собрались на квартире, нужно было что-то делать,

иначе получался скандал. Мое предложение о вырезке всей истории с рабочей казармой и кружками после долгого обсуждения было принято. Второе предложение было принято в штыки. Оно сводилось к очистке картины от всей истории с пожаром «Счастливой улицы». Конечно, рискованно было выбросить то, что специально строилось для картины, сжигалось до основания и стоило много денег.

Тем не менее это был единственный выход, чтобы ввести картину в приемлемый метраж. Режиссер на это никак не мог согласиться... Тот, кто видел «Златые горы», знает, что никакого пожара в ней нет.

Так, подчас по мелочам мне приходилось помогать выпуску на экран фильмы.

Отношение фабрики к сценаристу всегда делалось совершенно безразличным с той минуты, когда очередную картину сбывали с рук.

По картине «Златые горы» были премированы решительно все, вплоть до трех директоров фабрики, только я и В. Недоброво были забыты, и Всероскомдрам до сих пор переписывается по этому поводу с Союзкино.

Если бы «Златые горы» осуществились по первоначальному авторскому сценарию, никому бы до сего времени не пришло в голову делать после «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» ленту о вещах, которые показаны в «Златых горах». Но зато, пожалуй, не поставили бы и «Встречного».

Постановка и успех картины подтверждают то, что сказал Стефан Цвейг по поводу письма Толстого к Ромэн Роллану:

> «В мире творческом, как и в мире материальном, не пропадает даром ни один атом энергии. Зародившиеся идеи у одного были подхвачены и осуществлены другими. Честь и слава тем, кто реально осуществляет хотя бы малое. Что толку выдумывать большое и потрясающее и дальше разговоров и планов не итти!».

Сценарий «Парень с берегов Миссури» я писал в течение двух месяцев пребывания в коммуне «Сеятель» на Северном Кавказе. Там же на следующий год снималась картина.

В свое время были отмечены как на фабрике, так и вне ее высокие качества моего сценария. В нем рассказывалось об истории организации американской интернациональной коммуны «Сеятель», о ее борьбе за свою жизнь и об американском просперити. Тему этой вещи включили в план по заявке открывшего существование такой коммуны Я. Блиоха. Он же и хотел ставить сценарий. Но работа в Москве над неигровой кинематографией увлекла его. Постановку поручили режиссеру Брауну. Предыдущая первая картина этого режиссера «Наши девушки» была настолько слаба, что ему не хотели давать второй и перевели в ассистенты.

Браун решил добиваться постановки моего сценария. Я на это пошел. Худотдел (Адамович и Энгель) прикрепили меня к Брауну для разработки рабочего сценария.

Сценарий мы сделали в один месяц, и группа поехала снимать. Я должен был также принимать участие в съемочной работе. Но, увы, мне не удалось это, так как сразу же меня перевели на другой сценарий, и я с другим коллективом поехал в другой город.

Когда Браун вернулся, вернулся и я. Мы просмотрели весь заснятый материал, и.... я не удивился (сценарист ничему не удивляется), но дело было неважно и, главное, режиссер в этом был не виноват.

Дело в том, что среди взятой в экспедицию пленки 35% оказалось засвеченной, т. е. явно недоброкачественной. И вот на этой-то пленке были засняты важнейшие сцены и, главное, одна, в которой был основной драматический узел картины. Составили протоколы, но делу они не помогли. Доснимать было поздно нужно было монтировать фильму из того, что имелось. И смонтировали кое-как, надписями зашивая прорезы. Слушатели сценарных курсов Всероскодрама в течение 1932 г. познавали сценарное ремесло по либретто, заявке, рабочему сценарию и картине «Парень с берегов Миссури». Неумение режиссера работать с актером снижало образы и характер, задуманные сценаристом.

Фабрика была очень довольна картиной. Знаете, почему? Никто не ожидал, что выйдет картина. «Для Брауна это шаг вперед»,— так не только говорили, но даже написали в протоколе.

Зам. директора Спичечного треста заинтересовался кинематографией. Он явился на кинофабрику и начал ратовать за детские фильмы. Энтузиаста Шварца свели с режиссером. Они вместе придумали тему.

С ними заключили договор на написание сценария. Написали. Зам. директора Спичечного треста следил за политической стороной. Картину поставили и благополучно положили на полку. Режиссеру дали вторую постановку по принципу «хорошие режиссеры на детские фильмы не пойдут».

Зам. директору Спичечного треста понравилось заниматься творческой работой в кинематографе. Он предложил тему «Дети в революционном движении 1905 года». Фабрика приняла, но на этот раз, желая застраховаться от возможности неудачи, решила пришпилить к детской кинематографии меня. Я три месяца ничего не делал после последней работы. Меня вызвали и предложили: «Либо делайте со Шварцем сценарий, либо не делайте, но тогда откажитесь от зарплаты, которую выписывают вам». Режиссер Лебедев, который должен был ставить этот будущий сценарий «Детство большевика», был мне достаточно хорошо знаком по его предыдущей работе. Я поставил тогда вопрос, почему опять дают постановку человеку, который уже имеет в своем активе несколько испорченных лент. Мне ответили: «Он нам стоит уже много денег, жалко теперь прогнать». Не правда ли, весело писать в таких условиях совершенно чуждый мне по духу сценарий?!

Шварц дал мне две книги об участии ребят в революции 1905 г., пачку самозажигающихся спичек и кучу благих советов по политической стороне будущего сценария. Затем уехал в командировку в Минск. Пока я работал над сценарием, Шварц разъезжал по командировкам. Режиссер, получив сценарий, заявил, что он нуждается в переделках. Я с переделками не согласился. Я просил принять у меня или отклонить сценарий и избавить меня от общества людей, которые совершенно чужды мне, с которыми никаких точек соприкосновения у меня не может быть. Сейчас картина «Детство большевика» заканчивается производством. Можно себе представить, что за блин спечет режиссер. Скоро в этом смогут, вероятно, убедиться все, кто захочет. После этой последней истории я задумался. Посмотрел на себя со стороны и испугался, «как дошел я до жизни такой», где и как я потерял свое творческое лицо, свою индивидуальность. Ну, чем я отличаюсь от другого сценариста фабрики Белгоскино или фабрики Москвы?!

Я тогда пошел к художественному руководителю и потребовал предоставления мне возможности написать в течение года свой высококачественный, не заштампованный, а своеобразный, смелый и волнующий, увлекательный сценарий.

Написать так, как я хочу. На той заявке, которую я даю.

Я просил об одном — о творческом доверии к тому, что я буду с любовью делать.

Мне отказали в том, что я просил. Отказали в тот момент, когда я начал уже работать над новой вещью, которая стояла в плане на основании утвержденной заявки. Как это вышло? Очень просто. Последние месяцы люди в художественном сценарном отделе менялись с совершенно невиданной быстротой. То, что принимали и утверждали одни, вызывало сомнение у вновь приходящих. Я делал комедию про людей второй пятилетки, мне предложили бросить это дело и заняться другим. А я решил делать то, что хочу я. Постановление ЦК от 23 апреля открыло передо мной широкие творческие возможности как кинописателя.

Система Ленинградской фабрики не хотела давать для этого возможности. Она попрежнему стригла под одну гребенку всех, обезличивая своих штатных сценаристов.

Система повернулась против меня, и мне пришлось уйти из штата фабрики. Я просто перестал ее посещать. Может показаться неправдоподобным, что фабрика, с которой связана вся творческая продукция сценариста, фабрика, на которой в течение пяти лет рос и формировался сценарист, так легко отказалась от него. В настоящее время на Ленинградской фабрике четыре штатных сценариста вместо пятнадцати, которые были два года назад. Почему так? Может быть, не нужен сценарист-профессионал? Может быть, профессия сценариста обречена на слом? Все вышеописанное в этой статье говорит, что сценарист как таковой безусловно нужен, и только недальновидные люди могут думать, что это не так. Не всякий режиссер может и хочет написать для себя сценарий. Не всякий сможет сам поставить фильму. А сделать диалоги, а помочь в процессе монтажа, кто поможет ему, как не сценарист?

Режиссер Пудовкин никогда не пишет для себя сценариев. Режиссер Довженко очень много теряет оттого, что он пишет сам сценарий для своих картин.

Подводя итоги своих работ, мне хочется сделать вывод: сценарист Андрей Ми-

хайловский прошел сложный, нелегкий путь от ученика, подмастерья до человека, одолевшего ремесло. Сейчас перед ним стала большая, совершенно необходимая задача — подняться над уровнем ремесленной сноровки, которой требует фабрика, к созданию произведений, которых требуют наши дни. Какими путями я собираюсь добиваться этого? Прежде всего упорной и сложной работой с книгой и пером в руках. Сейчас у меня мой творческий день увеличился вдвое главным образом за счет ликвидации бесцельного хождения по коридорам фабрики и долгого стояния в очереди перед кабинетом худбюро. Сколько терялось драгоценных часов совершенно без всякой пользы! Трудно поверить, что до сей поры еще на фабрике сценаристы не имеют своей комнаты и принуждены слоняться по чужим кабинетам. С лестниц их гонят пожарные, стоит только остановиться поговорить.

Я пишу об этом в серьезной статье только потому, что фабрика до сих пор не захотела перестроиться после постановления от 23 апреля. Об этом свидетельствует ее на скорую руку составленный план на 1933 год, по которому мы уже высказывались. Много авторов, киносценаристов, не видя никакого выхода и не желая оставаться на том уровне, дальше которого им не дают возможности расти, начали уходить в драматургию, литературу, малые формы, журналистику, радио.

Киносекция ленинградского Всекодрамкино председателем которой я сейчас состою, поставила себе задачу помочь перестроиться производству и не дать возможности сценарным кадрам рассыпаться и уйти.

В эти сложные для кинематографии дни мы поддерживаем кинодраматургов всем, чем можно. Сейчас по договоренности с ГИХЛом начинается печатанье сценарного сборника из лучших советских сценариев. Это тоже будет одним из стимулов повышения своей квалификации. Таким образом я хочу расти не один, а вместе со своими товарищами—ленинградскими сценаристами, помогая им в этом и пользуясь их поддержкой и помощью. Документами перестройки будут наши сценарии. Лично я поставил себе задачу дать комедию о сыне, дочери и пасынке нашего века, о новой морали, о новых любовных отношениях. Через три месяца сценарий «На острие ножа» будет совершенно готов, с него начинается новая страница моей жизни.

В. Петров

моя режиссерская биография

Для того чтобы говорить о творческом методе режиссера, работающего и создающего художественные произведения в столь знаменательную эпоху бурного социалистического подъема всех производительных сил нашей страны, нужно прежде всего ясно осознать всю сложность изменяющих мир процессов, которые происходят в нашей стране, определить свое место и задачи, понять важность и необходимость трудной, но благодарной работы на идеологическом фронте.

Говорить фактами, иначе говоря, произведениями (фильмами), критически преодолевать их методологические ошибки, разбивая всю свою художественно-творческую работу на этапы, и, анализируя их, стремиться овладеть в практической работе над фильмой марксистско-ленинской методологией — вот одна из главных задач советского художника-режиссера.

Первой моей попыткой создать максимально полнокровное кинематографическое произведение, отвечающее задачам советской действительности, была детская фильма «Золотой мед». Был 1927 год. В кино я пришел из театра и, работая над этой фильмой, старался, помимо поставленных перед собой задач методологического порядка, преодолеть театральные «привычки» и навыки, выбрав самое ценное и необходимое из них для кинематографического произведения. Это была первая советская детская фильма.

Почти полное отсутствие детских фильм, колоссальная потребность в них и, несмотря на отдельные ошибки, большой успех «Золотого меда» — все это утвердило во

мне желание продолжать работать над созданием ряда филым о наших детях, для детей.

Такими фильмами и явились после «Золотого меда» — «Джой» и «Адрес Ленина».

В то время мы еще не видели на наших экранах фильм, построенных целиком на детях.

Американские Джеки Куганы, Беби Педжи и пр. играли со взрослыми актерами, имея своих «кинотренеров» и, помимо собственной фотографичности, солидный запас привитых им профессионально-актерских навыков. Я при создании своих фильм шел по другому пути. Буквально с улицы, из отделений милиции, из трущоб был набран весь актерский коллектив, и вот с ним, учитывая психологию детского зрителя, чуткого к правдоподобности, требующего от фильмы оправданности и реального, без «психологизма» и «сентиментальностей», показа действительности, пытался строить свои фильмы так, чтобы они представляли собой, кроме прочих необходимых элементов, слепки с подлинного быта и не являлись бы схематичной агиткой.

Это был первый этап моей работы в кино.

Уже «Фриц Бауэр», построенный на зарубежном материале, показывал германское коммунистическое подполье, нужду, неослабевающую волю к борьбе и растущую революционную смену — детей германского пролетариата.

По своим формальным и стилевым исканиям, которые тесно увязывались с основным идейным содержанием картины, «Фриц Бауэр» был первой серьезной работой, где нашли свое практическое применение теоретически обоснованные законы стиля, композиции и света.

Это была картина о детях для взрослых. Мне кажется, что «Фриц Бауэр» явился картиной, идущей от революционного мироощущения, хотя полностью не сумевшей вскрыть то бодрое и победоносное начало, которые скрыто за болью временного поражения.

Следующую работу «Плотина» — фильму о взрослых людях и для взрослых — я расцениваю как известный переходный этап.

Сделанная в период зарождения звукового кино «Плотина», построенная как кинобылина, была попыткой передать еще средствами немого кино звучащие строки героического эпизода борьбы советских молдаван против захватнической румынской политики, борьбы за советскую Молдавию. Намечался переход к звуковой фильме.

И, наконец, звуковая фильма «Беглец», трехчастная кинооновелла, показывающая сильного, волевого коммуниста с максимальным обнажением его психики, смены настроений и высоких этических качеств.

Это показ зрителю теплого, живого, реального человеческого образа со всеми его новыми коммунистическими чертами и отношениями к революции, с его новыми этическими свойствами.

«Беглец» — это поиски нового жанра в звуковом кино, своими стилевыми замыслами перекликающегося с «Фрицем Бауэром» и «Плотиной».

Наконец, это утверждение того положения, при котором от углубления, от художественного обнажения психологии одного героя (за счет большего фона) идейная сторона произведения не проигрывает, а выигрывает.

И вот теперь, подытоживая свою пятилетнюю работу в кино с критикой имевших место ошибок, я приступаю к работе над звуковой фильмой «Гроза» по пьесе А. Н. Островского.

Идя таким образом по линии использования классики, прекрасно понимая опасность некритического ее использования и взамен вскрытия ее внутреннего содержания — скольжение и погоню за формальными расцветками пьесы, — я в своей практической работе над «Грозой» мыслю создать языком звукового кино фильму, достойную нашей эпохи.

И. Трауберг

самокритическая анкета

„Всякой истине легко оставаться правдивой, пока она принадлежит себе. Лишь с воплощением ее начинается мучение художника; тогда только самоизобразителю нужен настоящий героизм правдивости".

С. Цвейг

Редакция «Советского кино» требует от кинематографистов настоящего героизма правдивости. Более просто этот героизм называется так: самокритика.

Самокритическая анкета предлагает ответить на те вопросы, над какими мы обычно не имеем мужества задуматься. Биография своего творческого «я», по выражению того же Цвейга,

> «требует постоянной настороженности перед возможным нападением тщеславия, упорной защиты от неудержимого стремления земной природы оправдать себя в изображении перед лицом мира».

Наши дни ввели в эту тенденцию своеобразный корректив: обороняться нужно не от тщеславия, нет — от неудержимого стремления обвинить себя в недостойности эпохе нужно защищаться честному художнику.

Нам, осчастливленным возможностью работать сегодня, каждый раз после творческой разрядки в очередном произведении — пусть даже удачном! — кажется, что сделано самое плохое, а все хорошее не нашло своего реального воплощения!

Разрешите каждому кинематографисту переснять свою картину сначала — какую изумительную галлерею шедевров продемонстрировала бы миру наша кинематография!..

Нет, о тщеславии большинства киноработников трудно говорить, — скорее нужно спасать их от «самоуничижения».

... И я бы очень хотел прочитать, что написано товарищами по работе на соседних страницах журнала — ранее, чем сам напишу нижеследующие строки...

Мне сейчас трудно писать критические статьи — даже о себе, не то что о других.

Шесть лет назад для меня это было нормальным делом. Я писал шесть рецензий в неделю в шесть газет общего и специально-кинематографического назначения.

Своим литературно-критическим опытом я имею мужество быть довольным. И совсем не потому, что Всеволод Пудовкин заявил мне, что моя рецензия о «Матери» — лучшая из прочитанных им (это он, вероятно, говорил каждому рецензенту!).

И не потому также, что Сергей Михайлович Эйзенштейн полагал, что у меня «бойкий стиль пера»...

Я доволен своим прошлым кинокритика, ибо оно позволяет мне хладнокровно читать рецензии о себе как о режиссере.

А для этого мужество надо иметь, и изрядное... Шесть лет назад я снисходительно относился к творческим работникам и их ошибкам. Признавал американскую школу и Эйзенштейна.

Однако, получив два предложения от Ленинградской фабрики: либо пойти ассистентом к какому-нибудь режиссеру (выражал согласие Чеслав Сабинский), либо на самостоятельную работу в сектор Культурфильма, — я позорно заколебался.

И моя первая благодарность Альб. Моис. Сливкину, директору фабрики, и Н. Ф Григору (зав. Культурфильмом) за то, что их стараниями дилемма была разрешена в пользу Культурфильм...

В итоге — родилась лента «Ленинград сегодня», серия более или менее интересных очерков о городе, снятых «с человеческой точки зрения», как сказал тогда редактор-монтажер Совкино Сергей Васильев.

Самое замечательное для меня в этой детской работе, что на ней я узнал впервые о «точке» и «ракурсах» и что эта картина, выпуска 1927 г., до сего дня ходит по советским экранам и называется «Ленинград сегодня»...

(Это упрек тем, кто не создал картину о действительно сегодняшнем Ленинграде.)

После этой картины мне стало ясным казуистическое изречение философа: «я знаю, что ничего не знаю».

Нужно было учиться. В ту пору учиться можно было у Сабинского, фэкс'ов. Ку-

лешова или Эйзенштейна. Я предпочитал Эйзенштейна.

Моя вторая благодарность Сергею Михайловичу Эйзенштейну, Грише Александрову, Эдуарду Тиссэ, Максу Штрауху. Нельзя проработать с ними полгода — хотя бы и в окончании картины «Октябрь» — и не ощутить себя вновь рожденным. Они немногому учат, но у них можно было многому научиться.

В 1928 г., с предсказанием Эйзенштейна о моем «блестящем кинобудущем», я вернулся на Ленинградскую фабрику, где поставил эпигонскую картину, культурфильму «Буйной дорогой».

Я имею мужество нежно любить эту ублюдочную, малограмотную, наивно-формалистскую ленту. Бессюжетная, бесхребетная — она была порывистым, молодым, торопливым вздохом неокрепших легких. Воздух, набранный ими на «Октябре», надул эту автомобильную эпопею.

Моя третья благодарность Адриану Пиотровскому, который сказал, что в этой картине — обещание нового советского кинематографа.

После этого мы оба знали, что таких картин я больше снимать не стану.

Из архива фабрики мною был вытащен дважды забракованный сценарий «Голубой экспресс» и в 1929 г. поставлен на кинорельсы.

Эта лента была моим тягчайшим производственным испытанием. Из-за этой картины я хотел уходить с фабрики. Из-за этой картины самый добрый директор — Н. Гринфельд — прислал мне грозную записку о плохом качестве и перерасходе...

Но не только поэтому я не люблю этой картины. Даже когда потоки слащавого энтузиазма, выраженного на всех языках и наречиях мира, письма крупнейших режиссеров Америки, Франции и других стран «свидетельствовали свое уважение»,— я имел мужество считать путь «Экспресса» кончающимся в тупике.

Семафор закрыт — дальше ехать по этому пути нельзя.

Моя очередная благодарность Абель Гансу и Бор. Зах. Шумяцкому: после их лестных отзывов я уяснил себе, что застывший памятник «Голубого экспресса» нужно свалить любыми усилиями.

Эпоха владычества Литфронта заставила эти усилия направить на создание «Наступления».

Я не стыжусь этой ленты: она в меру добродетельна, в меру скучна, в меру полезна.

Снимая ее без сценария, без людей, без сюжета, я познавал то, чего делать не надо, и твердо уяснил себе это существенное обстоятельство.

И тогда я поставил «Для вас найдется работа».

Я боюсь сознаться, но эта картина была поставлена, кажется, из упрямства.

Мне говорили, что сценарий не удался, что тематика опошлена, что фабула в корне порочна, что звук не работает.

Я со всем был согласен, но картину снял. За нее я благодарен только самому себе.

Это моя первая картина, где я работал с сюжетом, с эмоциями, с человеком.

Почти по всем линиям ничего не вышло. И это очень хорошо: я опять понял, что «знаю только то, что ничего не знаю».

Товарищи арковцы решили, что эта лента — моя «глубокая ошибка в творческом развитии», что это шаг назад после «Экспресса» или, в лучшем случае, бег на месте. Некоторые все же считали, что это шаг вперед, но почему и как — понять не могли и не считали возможным.

Я им очень благодарен — всем товарищам, ругавшим эту картину: мне стало ясно, что именно от «Для вас найдется работа» нужно отталкиваться, если хочешь итти вперед. Это была действительно «антитетическая» картина.

Критика — из деликатности или по недостатку времени и места — обошла картину гробовым молчанием, если не считать нескольких рецензий положительных в Ленинграде, отрицательных — в Москве.

Этим самым она, критика, позволила мне самому разобраться во всех ошибках работы.

И сегодня мне, как никогда, ясно, что неудача (ее нет нужды скрывать!) картины «Для вас найдется работа» — из тех неудач, что подобны перегною творческой почвы. Я имею очередную порцию мужества в этом не только убеждать других, но и самому быть уверенным...

Я не могу судить также и о том, удалось ли мне отразить «возможное нападение тщеславия» и самокритически оценить качество своей работы.

Нам, молодым, очень трудно анализировать прошлое: оно стоит почти за спиной, вплотную, и на него нет еще правильного раккурса. Мы, молодые, больше думаем о будущем. Мы, имеющие в багаже две-три

картины, начинаем каждую новую ленту, как первую.

Каждая новая картина для нас — новый страх, новая неуверенность, новая вспышка мужества, новая пытка исканий и попыток.

В этом отношении, как и во многих других, мы невыгодно отличаемся от творческих работников смежных областей искусства.

Наступивший 1933 год, год второй пятилетки, усугубляет наше сложное творческое качество: я почти уверен, что первый съемочный день у режиссеров, начинающих в 1933 г. свои картины, будет днем лихорадки новичков, впервые входящих в ателье.

И это очень хорошо. Это обещает жаркую работу. Ибо сказал Эйзенштейн: «Делайте вашу картину так, будто это ваша последняя работа».

Это значит: вложите все, что у вас есть, в эту картину.

Так я хочу делать свою следующую работу: «Наша молодость».

В. Шмидтгоф

три этапа

Свой творческий путь в кинематографе я делю на три периода. К первому относится серия короткометражных комических: «Н+Н+Н», «Пружинка», «Отважные мореплаватели», «Главдыня на отдыхе», «Запасец», которые, задолго до медведкинских работ, нащупывали жанр советской киносатиры. Это были робкие ученические работы, делавшиеся в стесненных производственных условиях, буквально на задворках кинопроизводства, не имевшие никакой поддержки со стороны кинообщественности и критики, но довольно успешно шедшие и идущие на экранах кинотеатров до сих пор... О какой-либо самостоятельности этих работ говорить не приходится. Это было механическое перенесение на советский материал стандартных приемов американских комических, в ту пору буквально наводнявших наши экраны и умы. В «Пружинке», правда, были сделаны попытки ввести некоторые новые приемы, но как творчески, так и производственно эти попытки были слишком дилетантскими, а потому и остались только попытками.

Завершением первого периода моей работы я считаю две большие комедии — «Знойный принц» (первая советская лента о соревновании и ударничестве) и «Третья молодость» на тему о механизации сельского хозяйства. Любопытная судьба этих двух картин. «Знойный принц», имевший высокую положительную оценку таких авторитетных органов, как партсовещание по делам кино, Центр. совет ОДСК, и ряда крупных общественных просмотров-диспутов, отдельными критиками был провозглашен как некое знамя правой опасности в кино. Признаками этой опасности выставлялись, между прочим, «участие красивой актрисы в главной роли» (статья Фр. Эрмлера «В хвосте культурной революции») и «чересчур развеселая развлекательность картины» (статья С. Дрейдена «Ватранка или маргарин»). Обратное явление произошло с «Третьей молодостью». Эта лента была весьма радушно встречена в кинокругах, в частности в Ленарпке, но зато встретила самую свирепую критику на большом просмотре в Центральном доме крестьянина и, в полную противоположность «Знойному принцу», не имела никакого успеха у широкой публики...

Поиски новых, интересных заданий привели меня к тому смешанному жанру, который приближается к трагикомедии, и здесь начался второй этап моего творчества, который иронически можно называть «западным». К этому периоду относятся «Флаг нации», «Счастливый Кент» и «Heil Moskau». Из этих лент вполне удавшейся я считаю только одну — «Кента». Здесь была избегнута пресловутая «клюква», здесь были даны не схематичные, а живые фигуры основных героев и довольно правдиво переданы гастонские события, что в свое время и было отмечено участниками этих событий — американскими товарищами.

Из «Флага», «Кента» и «Heil Moskau» самой неудачной своей работой я считаю «Heil Moskau». Вот лента, которую критиковали действительно за дело... Но при этом, в азарте критики, базировались даже на таких сценах, которых в фильме нет

и никогда не было (статья Бела Балаш в № 26 газ. «Кино», приводящая пример «политической бестактности» — показа в фильме участия советских моряков в иностранных забастовочных собраниях). Эти досадные неточности критики совершенно не отстраняют от фильмы жестоких и метких ударов, которые она получила совершенно заслуженно. У каждого творческого работника бывает свой кризисный момент — «Heil Moskau» явилась для меня именно этим моментом. Виноват ли я, только я один в неудаче этой ленты? Мне думается нет. В «Heil Moskau». как в некоем букете, уютно сочетались и формалистское наследие, и отрыжка литфронтовского периода, и неумение обращаться со звуком, при низком техническом уровне записи, и публицистические ошибки сценария, и, наконец, сырой актерский материал, механически перенесенный из немого варианта картины и подбиравшийся, увы, еще по старому принципу «типажа».

Этой неудачей я решительно кончаю с «заграничным» периодом и перехожу (в третий раз) на совершенно новую для меня и для советской кинематографии тематику. Картина, которую я сейчас ставлю, по сценарию своему и Иос. Прута, будет называться «Артист Императорских театров». Само название показывает, о чем будет картина. Но не о театре, как была построена картина «Спящая красавица», а об актере, вернее, о ряде актеров, которых я попытаюсь обобщить в образе Андрея Андреевича Санина. Некоторые определяют тему картины словами: «искусство на службе обороны», я умышленно сужаю тему к определению ее: «актеры и оборона», причем мыслю под этим высококвалифицированную верхушку актерской массы. По своему жанру картину можно причислить к мелодраме. Я не боюсь этого, еще совсем недавно гонимого определения и заявляю прямо: «Артист Императорских театров» — мелодрама.

В данной статье мне не хочется подробнее говорить о моей новой работе, пока еще не все окончательно выкристаллизовалось и утряслось. Скажу только, что после 23 апреля, после того, как коммунистическая партия своим историческим постановлением заставила всех без исключения работников искусств пересмотреть свои позиции, я считаю постановку этой картины не только «нужной», «интересной», «актуальной» и т. д., я считаю постановку этой картины своим долгом и приложу все силы для ее осуществления в качестве, достойном темы.

С. Эйзенштейн

через революцию к искусству— через искусство к революции

Октябрьской революции — пятнадцать лет.

Моей художественной деятельности — двенадцать.

Семейными традициями, воспитанием и образованием меня готовили на совсем другое поприще.

Я готовился в инженеры. Но подсознательное и неоформленное влечение к работе в области искусства побудило меня и внутри инженерии иметь влечение не в механически-технологическую сторону, а в область, наиболее близко соприкасающуюся с искусством,— в архитектуру.

Однако понадобился вихрь пронесшейся революции, для того чтобы мне раскрепоститься от инерции, раз намеченного пути и отдаться тому влечению, которое самостоятельно не решалось выбиться наружу.

И это — первое, чем я обязан революции.

Нужно было опрокидывание всех устоев, целый переворот во взглядах и принципах страны и два года инженерно-технической работы на красных фронтах севера и запада, чтобы робкому студенту сбросить оковы плана, начертанного ему заботливой родительской рукой с пеленок, и, забросив почти завершенное образование и обеспеченное будущее, броситься самому в неведомые перспективы деятельности в области художества.

Я с фронта попадаю не в Петроград к незаконченному делу, а еду в Москву, чтобы ввязаться в новое.

И хотя кругом уже бурлят и ходят ходуном первые отдаленные раскаты надвигающегося революционного искусства, я, дорвавшись до искусства вообще, целиком захвачен искусством «вообще».

На первых шагах наша связь с революцией чисто внешняя.

Зато я с жадностью и вооруженный инженерно-техническими методами все глубже и глубже стараюсь проникнуть в первоосновы творчества и искусства, где я инстинктивно предвижу ту же сферу точных знаний, увлечения которыми успел мне привить мой недолгий опыт в области инженерии.

Через Павлова, Фрейда, сезон у Мейерхольда, беспорядочное, но лихорадочное восполнение пробелов знаний по новой отрасли, чрезмерное чтение и первые шаги самостоятельной декоративной и режиссерской работы на театре Пролеткульта идет это единоборство против ветряных мельниц мистики, которые поставлены заботливой рукой услужливых сикофантов вокруг подступов к овладению методами искусства, навстречу тем, кто здравым умом хочет овладеть секретами его производства.

Поход оказывается менее донкихотским, чем кажется сначала. Крылья мельниц обламываются, и постепенно нащупывается в этой таинственной области та единая диалектика, которая лежит в основах всякого явления и всякого процесса.

Материалистом к этому моменту я был уже давно по внутреннему складу.

И вот на этом этапе внезапно предстает неожиданная перекличка между тем, на что я набредал в аналитической работе над увлекавшим меня делом, и тем, что делалось вокруг.

Мои ученики по области искусства, к немалому моему удивлению, внезапно обращают мое внимание на то, что в грамоте искусства я провожу им тот же метод, что рядом в комнате инструктор политграмоты в вопросах общественно-социальных.

Этот внешний толчок достаточен, чтобы на рабочем столе моем взамен эстетиков замелькали диалектики материализма.

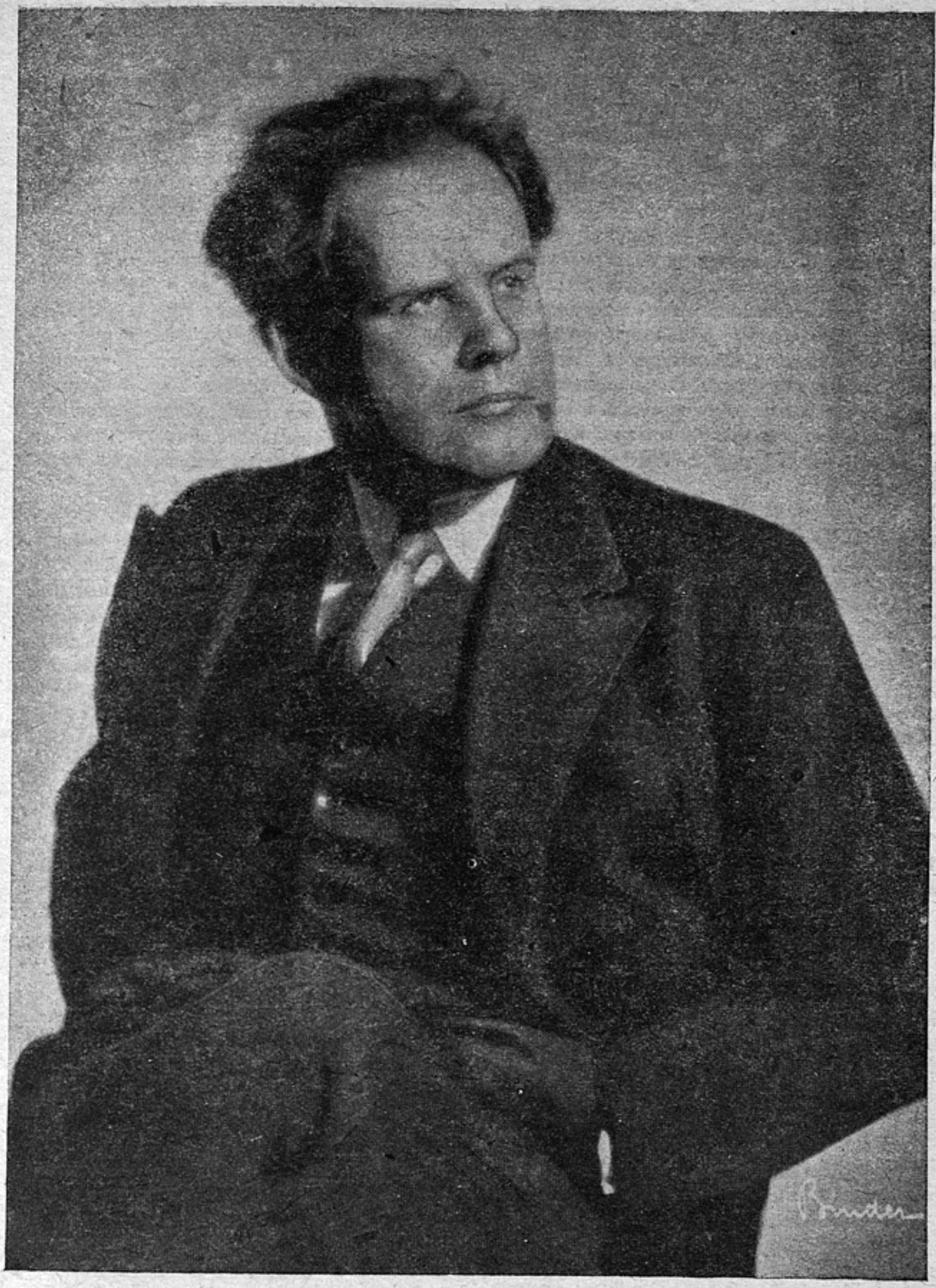
Боевой девятьсот двадцать второй. Одна декада лет тому назад.

Опыт личной исследовательско-творческой работы по частной ветви человеческой активности сливается с философским опытом социальности основ всех и всяческих общественно-человеческих проявлений через учения основоположников марксизма.

Но этим дело не ограничивается. И революция через учение ее гениальных учителей уже по-иному врывается в мою работу.

Связь с революцией становится кровной и убежденной до конца.

В творческой работе это знаменует переход от рационалистической до конца, но почти абстрактно театральной эксцентриады «Мудрец» (переработка в цирковое представление комедии «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского) через пропагандистские и агитационные театраль-



С. М. Эйзенштейн

ные плакат-пьесы «Слышишь, Москва» и «Противогазы» к революционным экранным эпопеям «Стачки» и «Броненосца Потемкина».

Стремление к все более близкому контакту с революцией определяет тенденцию ко все более глубокому внедрению в диалектические первоосновы воинствующего материализма в области искусства.

Последующие киноработы несут одновременно с нагрузкой ответа на непосредственный социальный запрос попытки экспериментального практического «опосредствования» тайн творчества и возможностей киновыразительности для овладения путями максимальной действенности революционного искусства и для педагогического вооружения племени юных большевиков, идущих на смену киномастерам первых пятилеток революции.

Центр тяжести последних работ («Октябрь», «Старое и новое») лежит в области экспериментальной и исследовательской.

В план личного творчества неразрывно вплетается планомерная научная и педагогическая практика (Государственный институт кинематографии).

Пишутся теоретические работы по основным принципам киноискусства.

Миросозерцание как будто сформировано. Революция принята. Активность предоставлена ее интересам до конца.

Остается вопрос, насколько сознательно и непреклонно волево.

На этом этапе врезывается поездка за границу.

Заграница — предельное испытание, которую биография может ставить советскому человеку, выросшему автоматически неразрывно с ростом Октября. Испытание свободного выбора.

Заграница — предельное испытание для «мастера культуры» сознательно проверить, «с кем он и против кого».

Заграница — предельное испытание для творческого работника, способен ли он вообще творить вне революции и продолжать существовать и вне ее.

Перед лицом златых гор Голливуда предстало это испытанием нам, и мы выдержали его не геройской позой высокомерного отказа от земных чар и благ, а скромным органическим отказом нашего творчески созидательного аппарата творить в условиях иной социальности и в интересах иного класса.

И в этой немощи творить по ту сторону демаркационной линии водораздела классов сказалась вся сила и мощь революционного напора пролетарской революции, как вихрь, сметающий всех ей сопротивляющихся, и как вихрь еще более мощный, до конца захватывающий тех, кто раз избрал итти с ней в ногу.

Так действует, так чувствует и думает всякий в плеяде советских деятелей искусства.

Многие из нас, пришедшие через революцию к искусству.

И все мы, зовущие через искусство к революции!

Н. Береснев

анненковщина на экране

Анненковщина — чрезвычайно интересный и колоритный по своеобразию эпизод из эпохи гражданской войны на Дальнем Востоке. Белогвардейский офицер Анненков, возглавивший контрреволюционное движение на большом участке пограничной Сибири, создал сильную военную организацию, сочетавшую идеи военного братства с характернейшими чертами фашистских тенденций.

Этим историческим эпизодом я заинтересовался еще во время работы над «Разгромом». Материал оказался захватывающим в лучшем смысле этого слова. Огромное судебно-следственное дело Анненкова может соперничать с произведениями мировой литературы и читается как увлекательный роман.

Но меня в анненковщине привлекает в основном не эта показная сторона. Для меня притягателен материал гражданской войны вообще. На мой взгляд, опубликованный в ЦО «Правда» план издания истории гражданской войны является замечательнейшим тематическим планом для наших художников, планом, дающим блестящие темы, с наметками образов. Это неисчерпаемый источник для художественно-творческой работы, открывающий перед драматургом возможности создания произведений, подобных лучшим образцам мирового искусства.

Моя личная творческая деятельность, прошлая, настоящая и ближайшая будущая, насколько возможно сегодня строить предположения на дальнейшее, лежит в этом плане: после «Разгрома» и «Анненковщины» последуют «Гибель Колчака», над которой я уже начал работать, и «Унгерн». Колчак должен предстать перед зрителем не в том плане, как его обычно принято у нас показывать, а в ином, с другой стороны, как человек в своей личной, частной жизни, так сказать, у себя дома. Такой подход для меня интересен тем, что он дает возможность шире и глубже уйти в тему, раскрыть ее. Унгерн — еще более колоритная фигура в контрреволюционном движении, нежели Колчак. Этот остзейский барон, опиравшийся на ламаизм и Восточную Монголию, стремился к созданию монархии типа восточной деспотии, которая, по его мнению, является идеальной формой правления.

Материал гражданской войны соответствует моим творческим стремлениям и интересам. Я не умею заниматься фотографированием, воспроизведением сегодняшнего дня. Мне надо отойти в сторону во временном плане и со стороны рассматривать материал глазами сегодняшнего человека. Тогда материал осмысляется, получает новое и правильное освещение, оживает. Тогда выступают связи вчерашнего с сегодняшним и вся тема облекается для меня живой плотью художественных образов.

Этот подход ясно виден в «Анненковщине!».

Тема фильмы не в перелистывании картинок прошлых событий, а в выявлении актуальности этих событий на сегодня. В этом мобилизующий смысл картины. Нарастающая с каждым днем угроза войны и интервенции заставляет нас, людей, живущих в период между двумя войнами, с особенной настороженностью относиться к грядущим опасностям и с максимальной чуткостью учитывать прошлый опыт, опыт гражданской войны, являвшийся генеральной репетицией к последним решительным классовым боям на военных фронтах.

Фильма «Анненковщина» кончается уходом Анненкова за границу. Уходя, он говорит: «Помни, Москва, мы еще вернемся!». И смысл фильмы должен сводиться как бы к ответу — да, мы помним, мы этого не забываем. Скопища белогвардейцев по ту сторону нашей восточной границы не оставляют места сомнениям в том, что они воспользуются первой же возможностью вернуться.

Если Анненков расстрелян, это еще не значит, что с ним все покончено. Анненковщина как явление не единичного порядка, а типическое, как обобщающее прошлое с выводами для будущего — такова наша сегодняшняя точка зрения.

Сам Анненков в фильме остается несколько в стороне. Он не выдвигается в «герои», даже в отрицательном понимании. Он показывается просто как человек, в обыденной для сложившихся обстоятельств обстановке. Анненковщина же как таковая,

в обобщенном смысле, находит себя выражение через посредство специально созданного персонажа, поручика Периферицына, дающего в образной форме внутреннюю сущность анненковщины. От имени Анненкова все действуется, но без показа действования самого Анненкова, входящего в фильму как бы отраженно. Поручик Периферицын — «второе я» Анненкова, он доводит до предела выразительности все, что должно олицетворять анненковщину. По своей природе он — горгуловец, воинствующий белогвардеец.

Вместе с тем анненковщина не изолируется внутри себя, а показывается со всеми ее связями. Совершенно ясно, что Анненков при всем своем своеобразии и самобытности был пешкой в руках интервентов, в руках мирового империализма.

Такова основа одной стороны фильмы. Другая содержит противопоставление Анненкову. Здесь центральной фигурой является крестьянин Захар Васильевич, бедняк, все корни которого уходят в землю, все интересы которого с этой землей связаны. В процессе действия он перерастает в партизана, одного из тех, кто в конце концов ликвидировал анненковщину. К нему примыкает дочь, единственный женский персонаж в фильме, тяготеющий к выростанию в центральную женскую фигуру. Анненков ее расстреливает.

В соответствии с этими двумя сторонами фильмы построена музыкальная канва, выражающая по замыслу социальный конфликт. Композитор Астраданцев дал для «Анненковщины» очень выразительный марш, с уклоном к восточным мотивам, несколько китаизированный и вместе с тем носящий черты «гитлеровской истерии».

В моей постановочной работе на первый план выдвигается художник, которому я придаю большое значение. Художник Арапов дал интересные по выразительности декорации павильонов, удовлетворяющие моим замыслам. Но гораздо большее значение я придаю работе художника на натуре. Природу надо «доделывать», обработать, дополнить, для того чтобы она гармонично входила в стилевую систему фильмы. Природа сама по себе хаотична и не всегда достаточно выразительна для художественного замысла. Между тем она должна этот замысел подчеркивать. Поэтому ей приходится придавать образность. Возьмем, например, тайгу. Сама по себе она ничего не выражает или во всяком случае выражает недостаточно. Мне надо, чтобы она была не просто тайгой, а прежде всего типичной и именно такой, которая соответствовала бы смысловой стороне кадра. Если мы обратимся к опыту живописи, то мы увидим то же самое. Живописец не дает фотографического воспроизведения пейзажа, а подходит к нему со стороны своего творческого замысла и соответственно этому видоизменяет этот пейзаж. Вот поэтому в «Анненковщине» значительная часть натуры сделана искусственно. Таким образом натура входит одним из элементов драматургической композиции.

Драматургическая композиция должна включать точную и детальную проработку всех элементов. На мой взгляд, сценарий является своеобразным, очень сложным и специфическим видом драматургической работы. В ней должна быть предусмотрена будущая фильма во всех ее подробностях. Отсюда вытекают и требования, которые к кинодраматургу предъявляются: он должен прежде всего быть кинематографистом, знать постановочную работу, монтаж, всю технологию дела. Он должен обладать уменьем не только написать сценарий, но и поставить его. Результатом творчества кинодраматурга является работа, включающая все расчеты, цифры размеров монтажных кусков, свет, точки и т. п.

Вот такая драматургическая работа является для меня самой привлекательной в творческом процессе создания фильмы. Надо признаться, что кино я не люблю, в особенности немое. Еще звуковое кино дает мне возможность мириться с ним. Может показаться странным, что я при этом перешел из театра в кино. Объясняется это тем, что кино обладает такими возможностями, которые театр, ограниченный сценической площадкой, никогда не может дать драматургу. Вот эти-то возможности для применения драматургического замысла больше всего привлекают меня.

Однако для того чтобы создать драматургическое произведение, конечно, мало знать технику. Еще важнее знать жизнь, из которой черпается творческий материал. Драматург должен быть плотно включен в современную жизнь, входить в нее, владеть ею, для того чтобы не только уметь набирать материал, но и уметь его рассматривать.

„анненковщина"

отрывок из сценария

I часть

Черный бархатный занавес.

Внезапно с нарастающей силой (почти заставляя зрителя вздрогнуть) возникает звук валторны, звук длительный, властный... он падает уступами. Гаснет.

Пауза.

В паузе медленно раздвигается занавес, мелодически позванивая кольцами.

Вступление музыки, построенное вначале на теме, выражающей всю трагедийность конфликта, переходит затем в мощное и грозное анданте (смысл трагедии). Патетически оркестрованные аккорды всего оркестра достигают предельной силы. Это вагнеровская мощь, вагнеровская убедительность, но в усеченной форме, со странной примесью ассонансов и некоей маршеобразной банальностью (белогвардейщина).

На фоне оркестра в весь экран возникают, колеблются, реют один на другим национальные флаги

РОССИИ
АНГЛИИ
ФРАНЦИИ
ЯПОНИИ
ЧЕХО-СЛОВАКИИ.

Семафор. Рельсовая даль.

Интерьеры вокзала.

Стрелка-указатель.

ОТ ВЛАДИВОСТОКА	— 5246	вер.
ДО МОСКВЫ	— 4963	вер.

ПОЛОВИНА

Станция «Половина».

На первом пути — великолепнейший поезд.

Блестящий состав пульмановских вагонов, вагон-салон, вагон-ли. Это поезд главнокомандующего союзными войсками на территории Сибири генерала Жанэна. Непрерывная, с небольшими интервалами линия почетной охраны уходит в далекую перспективу перрона.

Лица «преданной» охраны (почти стилизованная омертвелость, статичность белогвардейского солдата).

Типическая белогвардейская выправочка кадрового офицера (начальника охраны). Он стоит у входа в вокзал.

Не спускает глаз с окна вагон-салона.

Зеркальная поверхность продольного окна вагон-салона. Штора опущена.

Вытянулся, замер белогвардеец.

В паузе медленно открывается штора.

Лицо офицера. Кричит с оторопелой готовностью, лихостью, с сипотцой в голосе.

— СМИР-РНА...

Перспективная линия охраны. Манекены.

Напряженно смотрит офицер. Ждет...

В окне показался лакей... старательно обмахнул пыль... Опустил штору... Конфузливая полугримаса на лице офицера.

Как бы невзначай, маскируя равнодушие, опустил руку из-под козырька.

Лицо одного из солдат охраны. С непостижимым юмором, не меняя выражения лица, он подмигнул в пространство...

Доносится смех, иронический, далекий. Он звучит с превосходством уверенного в своих силах человека.

Вагон-салон. Длинный стол. Карта сибирской магистрали. Воткнуты флажки. Это штаб Жанэна, его официальный штаб.

Портрет Колчака в простенке между зеркальных окон (одно из них завешено шторой).

В окна видна недвижная линия охраны. Выхоленная сухощавая рука тронула рычажок французского музыкального ящика.

Почтительные фигуры членов штаба, адъютантов и др. Слушают патетический голос, который говорит (очевидно, давно), мягко убеждая, негодуя, волнуясь, с чувством «ответственности» за свои слова и мысли.

«ОТРИЦАТЬ НЕЛЬЗЯ... ОН РЕШИТЕЛЕН, ХРАБР... ОН КАВАЛЕР ПОЧЕТНОГО ЛЕГИОНА... ОН СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК И, МОЖЕТ-БЫТЬ, ПОТОМУ ОН НЕ ХОЧЕТ НИКОГО СЛУШАТЬ...

С живым любопытством повертывается голова Жанэна. Лицо его еще продолжает улыбаться (это он недавно смеялся)... улыбка постепенно делается менее скользкой, насмешливой.

Арт. Гардин в роли генерала Жанэна. „Анненковщина". Режиссер Н. Береснев

Медленно завертелся валик французского музыкального ящика.

— ОН ИДЕТ СВОИМ ПУТЕМ.

Чуть-чуть улыбнулись чины штаба.

Делегация. С хлебом-солью. Робко и чинопочитательно сгрудились у конца стола (против Жанэна) генералы, купцы, чиновники, офицеры. Впереди энергически говорит оратор — министерствующий кадет.

Вертится валик.

Лицо оратора. Глотнув воздух, он бросает с интонационной силой и акцентом на слово «ОН».

— ОН ИДЕТ ПРЯМЫМ ПУТЕМ К... МОНАРХИИ... ЕГО ПОДЧИНЕНИЕ ВЕРХОВНОМУ ПРАВИТЕЛЮ — ФИКЦИЯ...

Иронически прищурил глаза Жанэн, чуть переведя их в сторону портрета.

Портрет Колчака.

— И ТОЛЬКО ВЫ В СИЛАХ ЗАСТАВИТЬ ЕГО ПОДЧИНИТЬСЯ...

Осторожно опустил глаза Жанэн. Лицо его выражает внимание.

...ВО ВСЯКОМ СЛУЧАЕ НАЙТИ СРЕДСТВО...

Рука Жанэна машинально роется в кучке флажков, разбросанных по карте Сибири.

Напряженно слушают «делегаты».

...УСМИРИТЬ.

В волнении остановился оратор, отер лоб платком и вновь открыл рот.

Мягко и в то же время властно останавливает оратора Жанэн.

ГЛАВНОКОМАНДУЮЩИЙ СОЮЗНЫМИ ВОЙСКАМИ НА ТЕРРИТОРИИ СИБИРИ ГЕНЕРАЛ ЖАНЭН.

В руке у него флажок, черный флажок с черепом и надписью «С нами Бог» (флаг войск Анненкова); звучит голос Жанэна:

— VOUS VOUES CE, QUI EST ECRIT ICI.

— ВЫ ВИДИТ... ЧТО ЗДЕСЬ НАПИСАН...

Он лукаво улыбнулся флажку и еще более лукаво окружающим.

— C'EST ECRIT... «С нами бог»... ЭТО НЕПЛОХО.

Постучал себя по кэпи согнутым пальцем.

— IL'A DE L'ESPRIT... ОН ОСТРОУМНЫЙ СЕТ АННЕНКОВ: IL SAIT CE QU'IL VEUT

— ОН ЗНАЙТ, ГДЕ ЗАРЫТ СОБАКА... ХА-ХА-ХА...

Недоумевающие лица делегации.

Лицо делегата-оратора. Вновь вытер лоб, как будто ему жарко стало от спокойной иронии Жанэна.

Жанэн откинул рычажок французского музыкального ящика и выпрямился.

Говорит, но уже властно, как бы подводя итог, приняв решение, указывая грань присутствующей делегации.

— ВЫ МОЖЕТ ИТТИ... JE LUI ENVERRAIS, DES MITRAILLEUSES, UN PEU D'ARTILLERIE, DE MUNITIONS, DE L'ARGENT... VOUS DEVEZ COMPRENDRE QU'IL NOUS EST UTIL!

Непонимающее, взмокшее лицо купца. Склонился к ближайшему соседу, шепчет сипло, думая, что (на фоне речи Жанэна) его не слышно.

— ЧТО ОН ГОВОРИТ?

Вертится валик... слышится голос грубоватый, приглушенный.

— ГОВОРИТ, ЧТО ПОШЛЕТ АННЕНКОВУ АРТИЛЛЕРИЮ, ПУЛЕМЕТЫ, ДЕНЬГИ... ЧОРТ ЕГО ВОЗЬМИ...

Лицо Жанэна. Он продолжает говорить, указывая кивком головы (через окно вагон-салона) на фасад вокзала.

— ДА, ДА... ОН НАМ ПОЛЕЗНЫЙ... МЫ ПРОШЛИ «ПОЛОВИНА» И ДОЛЖНЫ ИТТИ МОСКВА... VOUS AVEZ COMPRIS?

— ВЫ ПОНЯЛЬ... А ЕГО ЦЕЛЬ ДОЛЖЕН ПОДЧИНЯЙТ ФРАНЦИИ.

Замкнутые лица делегации.

Насмешливое лицо Жанэна. Он заканчивает:

ФРАНЦИЯ ДОЛЖЕН БЫТЬ ДОВОЛЬНИЙ.

IL ASSOMIE, IL FUSSILLE LES BOLCHEVIKS...

Вертится валик и уходит в затемнение.

«ОН... РАССТРЕЛИВАЙТ БОЛЬШЕВИК...

ВЫ ПОНЯЙЛЬ?

VOUS COMPRENEZ QUE C'EST EPATANT, MON AMI.

Четко возник аккорд. На фоне этого аккорда звучат отдаленные сигналы рожков стрелочников.

Товарные пути. Искалеченные вагоны. Пустырь.

Замедляя ход, бежит маневровый паровоз.

С маневрового находу соскальзывает чумазый парнишка, бежит к стрелке.

ИВАН ЮДИН

Иван Юдин поворачивает рычаг. Шумно вздохнул.

Сворачивает паровоз, закрывает Юдина.

Бежит по заросшей колее, останавливается.

Тендер. Паклей стирает машинную грязь с лица Иван Юдин, сбрасывает промасленную куртку. Быстро переодевается в солдатскую шинель.

В топку летит куртка.

Старый машинист говорит тихо.

—ДЕЙСТВУЙ ОСТОРОЖНО, ИНАЧЕ КРЫШКА...

Внимательно слушает Юдин.

— ГЛАВНОЕ, НЕ ДОПУСКАТЬ ДО... МОБИЛИЗАЦИИ.

Осторожно оглянулся машинист, добавил со строгой убедительностью.

— ЭТО ДИРЕКТИВА ОМСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ... ПОНЯЛ?..

Нагнулся к уху Юдина. Что-то шепчет.

Отпрянул Иван, заторопился. Машинист взялся за рукоятку гудка.

— ЖИВ БУДЕШЬ — УВИДИМСЯ...

Кадр из фильмы „Анненковщина". Режиссер Н. Береснев

Гудок паровоза резкий, все заглушающий.

С тендера соскользнул Иван Юдин. Исчез.

Гудок другого паровоза. На квинту выше, длительный, ровный, отдаленный.

Вагон-салон. Накрыт стол для завтрака. Цветы, бокалы. Жанэн и несколько иностранных военных чинов. Жанэн весело смеется. Говорит:

— В СУЩНОСТИ ОНИ ПРАВЫ... ЭТИ ГЛУПИЙ ДЕЛЕГАТ...

Почтительно улыбается французский чин— полковник Дюран, вежливый прилизанный человек.

— ...ОНИ БОЯТСЯ АННЕНКОФ, ПОТОМУ ЧТО...

Вопросительное лицо Дюрана.

Жанэн, улыбаясь, указывает на портрет Колчака.

— ... НЕУВЕРЕН В НЕМ ЭТОТ «ВЕРХОВНЫЙ ПРАВИТЕЛЬ».

Едко смеется Жанэн.

Портрет Колчака.

Анненковцы. Кадр из фильмы „Анненковщина". Режиссер Н. Береснев

— ... ЭТО НЕ НАПОЛЕОН (смеется). О, НЕТ, НЕ НАПОЛЕОН (смех злой, умный и в то же время кудахтающий, старческий смех).

Внезапно смолк смех.

Решительное, жесткое лицо Жанэна.

И сразу, так же как и в начале фильмы, с нарастающей силой (заставляя вздрогнуть зрительный зал) возникает звук валторны. Звук длительный, властный... Он падает уступами и так же внезапно гаснет.

Невольно привстал Дюран. Доносится резкий, какого-то нового, металлического оттенка голос Жанэна.

— Я НАЗНАЧАЮ ВАС ПОСЕТИТЬ АТАМАНА АННЕНКОВА... ВЫ ДОЛЖНЫ ВНУШИТЬ ЕМУ СУБОРДИНАЦИЮ К ФРАНЦИИ.

Лицо Жанэна. Он отчеканивает слово «Франция».

— ИНТЕРЕСЫ ФРАНЦИИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ЕГО ИНТЕРЕСАМИ... ФРАНЦИЯ...

(Издалека нарастает шум идущего паровоза. Дальний гудок, он растет, ширится, заглушает слово «Франция».)

В окнах вагон-салона видно, как мимо промчался маневровый паровоз (в затемнение).

Низкий мощный гудок океанского парохода.

Надпись «France».

На гигантском торговом пароходе.

Вниз падает тележка подъемного крана с грузом.

Ныряя, бежит катер, до отказу нагруженный товарами.

Чуть доносится легкомысленная французская песенка.

По сходням бегут китайские кули.

Согнувшись под тяжестью громадных ящиков, спускаются в трюм русские грузчики.

Трюм, заваленный ящиками. Мечется боцман-француз.

Пристань, заваленная русскими товарами.

Русским лесом, пенькой.

На ящиках клеймо: «Франция—Марсель».

Палуба парохода, засыпанная товарами.

Клеймо: «Франция—Тулон».

Вверх к флагштоку ползет трехцветный французский флаг.

Бьют склянки.

II часть

Неясно проступает во весь экран флаг с надписью: «С НАМИ БОГ».

Витраж за «престолом». Дым ладана. Паникадила. Лампады. Горят свечи.

Амвон. В открытые царские врата виден священник, воздевший руки к небу.

Широкие взмахи кадила.

— ЕЩЕ МОЛИМСЯ О ПЛОДОНОСЯЩИХ, ДОБРОДЕЮЩИХ...

ОН...

Черное знамя у амвона с надписью: «С нами Бог».

— ОЖИДАЮЩИ ОТ ТЕБЯ ВЕЛИКИЯ И БОГАТЫЯ МИЛОСТИ...

(Хор) ГОСПОДИ ПОМИЛУЙ (трижды).

Торжественно, с официально откинутой в левой руке фуражкой стоят в дисциплине, на вытяжку казаки с челкой (по-китайски подстриженной над лбом), среди них дуигане, сербы, разноличие.

Все это «анненковцы». Они стоят торжественно по случаю молебна о «даровании победы».

ОН...

Георгий-победоносец с «копьем, пронзающим змия».

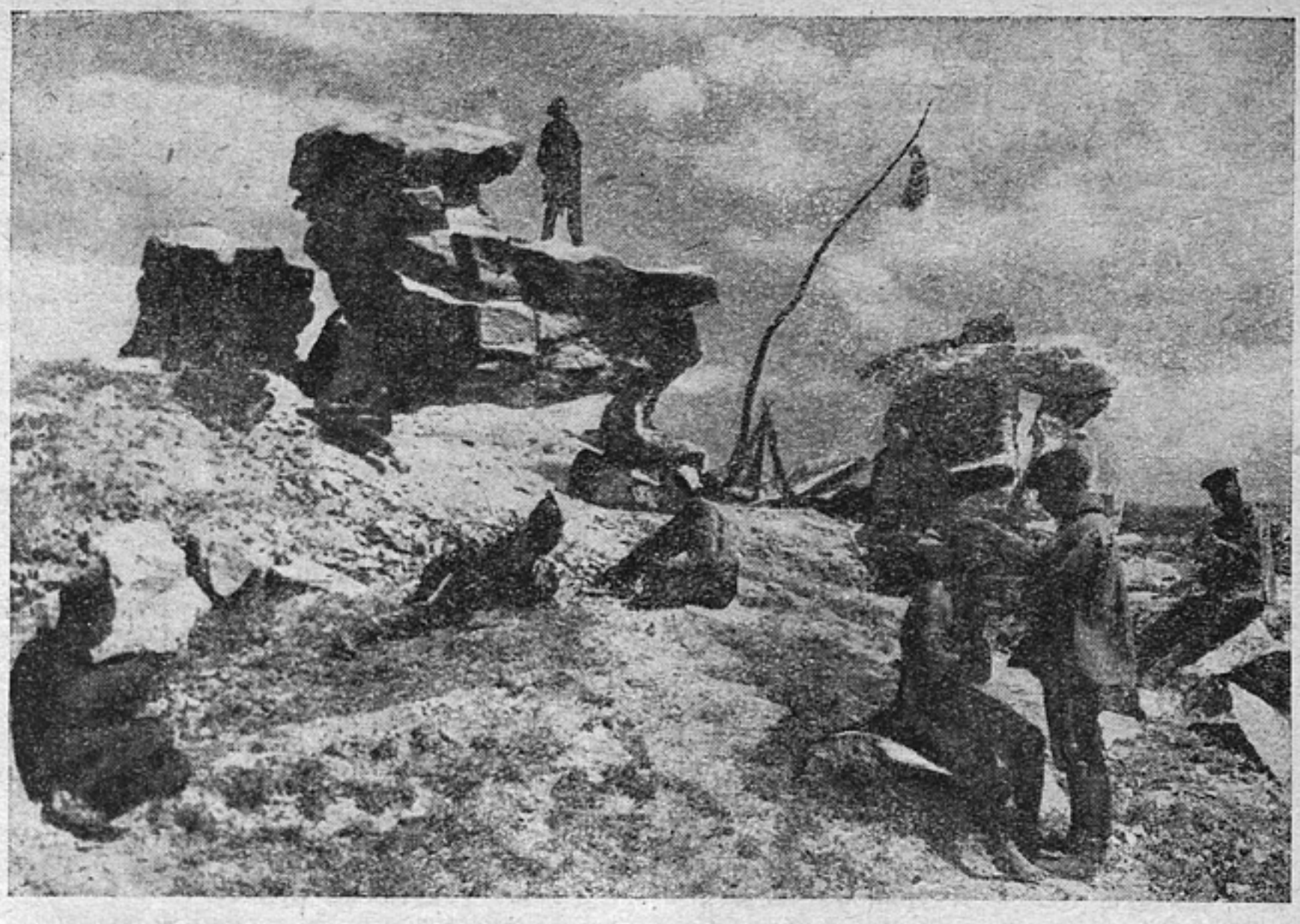
— ЕЩЕ М-МОЛИМСЯ... О ВСЕЯ Р-РОССИИ...

ОН...

Штаб с такими же экзотическими выстриженными челками в размет.

— ДЕРЖ-ЖАВЕ, ПОБЕДЕ, ПРЕБЫВАНИИ, МИРА ЗДРАВИИ-И...

ОН...



Пикет Анненкова на границе. Кадр из фильмы „Анненковщина". Режиссер Н. Береснев

— ..И ПОКОРИТЕ ПОДНОЗИ ЕГО-О ВСЯК-КАГО ВРАГА И СУПОСТАТА...

Анненков. Он стоит небрежно. Отставив ногу. Кажется, что он застыл, так недвижна его фигура.

ОН... АТАМАН, АННЕНКОВ.

(Хор) ГОСПОДИ, ПОМИЛУЙ (трижды).

Лицо аристократа и писаря. Чуть дрогнули его губы, иронически взметнулась бровь.

Поля. Перелесок.

(Отголоском плывет над полями церковное пение.)

Лопата взрыхляет землю. Ее вонзают голые ноги.

Возглас священника доносится дребезжащей, мягкой интонацией, улетая в воздух отдельными фразами.

— ...ЯКО МИЛОСТИВ И ЧЕЛОВЕКОЛЮБЕЦ БОГ ЕСИ...

Комья земли падают на щеголеватые сапоги офицерского образца.

— БЛАГОСЛОВИ, ВЛАДЫКО, ГОРНИЙ ПРЕСТОЛ...

Роет могилку крестьянин. Он трогательно мал ростом, худ, оборван. Рубаха его взмокла, прилипла к телу. Он испуганно торопится.

— ...БЛАГОСЛОВЕН ЕСИ НА ПРЕСТОЛЕ СЛАВЫ ЦАРСТВИЯ ТВОЕГО...

Трогательно беспомощное лицо. Он снизу вверх (из могилки) посмотрел на казака-киргиза и двух анненковцев-китайцев.

— ...СИДЯЙ НА ХЕРУВИМЕХ...

АННЕНКОВЕЦ — КАСИМ МУХУТДИНОВ

Его лицо, неукротимые глаза. Он нетерпеливо курит.

— ...ВСЕГДА, НЫНЕ И ПРИСНО...

Роет могилку крестьянин.

— (Хор) ...АМИНЬ...

Остановился крестьянин. Виновато смотрит, говорит робко (с непостижимой интонацией):

— КОРОТЕНЬКИЙ Я... ХВАТИТ.

Отвернулся Мухутдинов. Отошел в сторону.

Застенчивое лицо крестьянина.

Ветер доносит пение.

— ...СПАСИ, ГОСПОДИ, ЛЮДИ ТВОЯ...

Равнодушно смотрит китаец. Сказал:

— РУБАХА... СНИМАЙ.

Доносится хор.

— ...И БЛАГОСЛОВИ ДОСТОЯНИЕ ТВОЕ...

Дрожащими руками снимает крестьянин рубаху.

— И ТВОЕ-Е... СОХРАНЯ-ЯЙ...

Медленно вскидывает винтовку анненковец.

— КРЕСТОМ...

Кадит священник. Сразу громко врывается хор.

— ...ТВОИМ ЖИТЕЛЬСТВО-О...

Твердо и уверенно стоит Анненков.

Штаб. Казаки.

Отдаленный глухой выстрел.

Витраж «Христос, парящий в облаках»...

Поле. Пахота.

Круто стоит мордастый казак кулацкого обличия.

Пузом на земле лежит молодой парень, лущит семечки, топорщит уши щетинкой. Он очень похож на казака с обличием кулацким (Петр Савин).

Ухмыльнулся, гмыкнул.

Тихо вступает музыка... это «крестьянская тема» (как я ее называю). Это основная тема фильмы, ее, если так можно сказать, «полифонический лейтмотив». Сама мелодия должна быть написана в фригийском ладе, песенном характере («протяжной»). Классическая простота в аккомпанементе. Иногда (в дальнейшем) «крестьянская тема» достигает исключительной мощи, силы, полета страстей. Я придаю ей смысл хора, античный смысл.

Вдали сеет крестьянин, трудится.

Размашисто сеет.

Даль до сухояра. Нет конца краю.

Прямо по посеву идут сапожищи, раздавливая комья земли.

Насмешливо смотрит парень. Удивленно сплюнул.

Остановился кулак.

Выжидательно смотрит крестьянин.

КРЕСТЬЯНИН ЗАХАР ВАСИЛИЧ

Лицо Захар Василича. Серые мягкие, в морщинах добрых глаза. Застенчивость.

Сжатая челюсть кулака. Усы щетиной.

Сошничок врезался в землю.

Поля, пахота. Звучит кулацкой злобой голос:

— СЕЕШЬ... НАВЕРТЫВАЕШЬ...

Удар кулака по кошелке.

Веером рассыпаются семена.

К лаптям падает пустая кошелка.

Задрыгали скулы на обличье кулацком. Слюной брызжет, говорит:

— НА ЗЕМЛЕ МОЕЙ СЕЕШЬ... ВЛАСТЬ СОВЕЦКУЮ ПРОДОЛЖАЕШЬ.

Робко смотрит Захар Василич.

Сказать пытается, но его перебивает кулацкое бешенство:

— З-ЗАБЫЛ, ЧЬИМ НАДЕЛОМ ПОЛЬЗУЕШЬСЯ...

Угрожающе придвинулся кулак к Захар Василичу, схватил за рубаху.

— СМОТРИ, БРАТ, РАСПРАВИМСЯ...

Испуганно смотрит Захар Василич. Замер.

— АТАМАН-ТО БЛИЗКО...

(Резко, с неожиданной силой врывается музыка. Летит над полями в гневной симфонии. Стремительные восходящие пассажи струнных, деревянных поглощают трубы в наивысшем их регистре.)

Ветер сорвал шапку с головы Захар Василича.

Закрутил шапку по пахоте.

Недвижно и долго стоит Захар Василич и... молчит.

(Медленно гаснет звучание.)

Сплевывает шелуху Петр Савин. С полей доносится мягкий взволнованный голос.

— ДЫШАТЬ ВСЕМ НАДО... А ЗЕМЛЯ ОБЩАЯ... ОБЩАЯ, Я ГОВОРЮ, ЗЕМЛЯ... ОБЩАЯ ТЕПЕРИЧА...

Улыбочка на лице Петра Савина.

(Затемнение.)

В. Ильсен

транспарантная съемка и ее возможности

Метод транспарантной съемки, получивший за сравнительно короткий срок большое распространение в зарубежной кинопромышленности, является одним из наиболее значительных достижений кинематографической техники последних лет. Несмотря на то, что возможности транспарантного метода съемки еще далеко не изучены, а техника разработана очень слабо, применение этого метода, даже в его настоящем виде, открывает широкие творческие перспективы как в области художественной, так и научной кинематографии.

В заграничной кинотехнической литературе по вопросу о транспаранте имеются лишь весьма общие и отрывочные сообщения. Причина такой неосведомленности и кажущейся незаинтересованности лежит, очевидно, в специфических условиях буржуазного патентного права, окружающего всякое новое изобретение атмосферой «производственной тайны» в целях сохранения монополии в эксплоатации патента. В силу этих обстоятельств разработка транспарантного метода в наших условиях проводилась совершенно самостоятельными путями, в результате чего мы пришли к созданию советского транспаранта, методика и техника которого стоят вне зависимости от американского патента.

Поставив себе задачей информировать широкие круги наших киноспециалистов и руководящих работников о том элементарном опыте, который дали первые работы по транспарантному методу в картине «Интернационал», мы считали целесообразным разделить тему на два основных вопроса.

В настоящей статье даются характеристика теоретической схемы транспарантного метода и некоторые определения возможных областей его применения.

Детальное изложение вопросов техники транспарантной съемки в границах накопленного нами опыта, а также наметка дальнейших путей разработки методики и техники этого способа комбинирования кадра составляет тему специальной статьи.

Комбинированная киносъемка, во всех ее видах и формах технического разрешения, является одной из наиболее старых и все же наименее разработанных проблем кинотехники. С первых дней зарождения кинематографии изобретательская мысль беспрерывно работает над изысканием способов органического сочетания в пределах одного кадра нескольких различных по своему пространственному положению объектов, совмещение которых в обычных условиях съемки оказывается невозможным. История развития комбинированной съемки чрезвычайно богата разносторонним экспериментированием почти во всех областях кинематографической техники, но несмотря на существенные практические достижения, мы до самого последнего времени не имели ни одного в какой-либо мере удовлетворительного разрешения вопроса, ибо первым и основным требованием по отношению ко всякому методу комбинирования является возможность его универсального применения во всех случаях павильонной съемки. Однако независимо от чисто практических результатов весь этот ряд многочисленных исканий представляет для нас исключительный интерес в том смысле, что анализ предложенных принципов разрешения проблемы комбинированной съемки дает возможность установить наиболее правильные пути проведения исследовательской работы на базе накопленного опыта и рациональной технической преемственности.

Остановимся вкратце на некоторых этапах развития методики комбинированной съемки. В 1894 г., на открытии первого кинотеатра во Франции в числе гостей, приглашенных Люмьером, присутствовал довольно известный в те времена иллюзионист и фокусник Георг Мелье. Несколько десятков метров примитивнейшей «живой фотографии», показанной Люмьером, произвели на Мелье столь сильное впечатление, что он решает бросить свою театральную профес-

сию и заняться изучением нового «технического средства воздействия» — кинематографии. Мелье конструирует собственный съемочный аппарат, который одновременно служит ему проектором. По неопытности он дважды экспонирует один и тот же кусок негативной пленки, и эта ошибка приводит его к открытию возможностей многократной экспозиции. В результате длительной и упорной работы он создает первые трюковые фильмы, целиком построенные на многократном экспонировании, с применением черного бархата в качестве фона. В первых короткометражных картинах Георга Мелье мы уже встречаем мастерски комбинированные кадры, экспонирование которых произведено по частям. Так, например, в фильме «Люди оркестра» имеются кадры с восемнадцатикратной экспозицией — работа, которая и при современном техническом вооружении оператора требует большого опыта и уменья. Впоследствии Мелье приходит к мысли склеивать отдельные куски негатива, которые в то время по длине не превышали семнадцати метров. Таким образом Георгу Мелье по существу принадлежит честь «изобретения» современного монтажа.

Успех трюковых фильм Мелье и приобретенная им известность побуждают англичанина Роберта Пауля также заняться экспериментированием в области кинематографии. Вначале Пауль решает обратиться за помощью к Мелье, так как, не имея элементарного представления о киносъемке, он целиком и полностью приписывал успех этих первых картин исключительному дарованию и способностям изобретателя. Однако, произведя пробные съемки, Пауль приходит к убеждению, что в создании кинематографических трюков такого рода основную роль играет не столько одаренность оператора, сколько технические средства, которыми он владеет. Пауль создает себе механическую мастерскую и в ней производит свои опыты. Не зная технических приемов Мелье, которые последний держал в строгом секрете, Пауль строит свои трюки не на многократной экспозиции, а на печати одного позитива с двух, а затем и многих негативов. С величайшими трудностями он конструирует печатный аппарат, который дал возможность многократно копировать один и тот же позитив. В процессе работы Пауль приходит к применению наружной бленды, с помощью которой производит первые затемнения и наплывы. Следует отметить, что работы Пауля в отдельных случаях достигли настолько высокого технического уровня, что и в наших условиях некоторые результаты этих съемок остаются непревзойденными.

В лице Георга Мелье и Роберта Пауля мы имеем основоположников двух главных направлений в современной технике комбинированной съемки. Первое направление, имеющее в своей основе принцип частичной и многократной экспозиции, развилось в существующие виды оптического совмещения изображений при съемке. Второе направление приводит нас к крупнейшему достижению кинотехники наших дней — к копировальному автомату оптической печати, с помощью которого сложнейшие сочетания в различное время снятых объектов могут быть произведены лабораторным путем.

Проследим дальнейшее развитие этих двух направлений, обогативших кинематографическую технику многочисленными изобретениями и предложениями, быть может, не во всех случаях практически осуществимыми, но безусловно ценными с точки зрения экспериментального наследства.

1

В 1918—19 гг. Гвидо Зебер, крупнейший мастер трюковой съемки, демонстрирует сконструированный им аппарат для комбинированной съемки по принципу многократной и частичной экспозиции. Этот аппарат, получивший название «биоптической камеры Зебера», имеет два объектива, оптические оси которых сходятся под углом в 90°. Первым объективом, установленным в обычном направлении, производится съемка декорации или натуры нормального размера. На некоторых участках снимаемой сцены устанавливаются отдельные щитки из черного бархата, которые оставляют неэкспонированными соответствующие части негатива. Второй объектив, помещенный сбоку камеры, перпендикулярно к первому, отражает с помощью призмы дополнительный объект, снимаемый на сплошном бархатном фоне. Этот дополнительный объект планируется визуально в те части кадра, которые изолированы от экспонирования черными щитками в первой сцене. Таким образом оба объектива дают на кадре совмещенное изображение декорации или натуры с дополнительным объектом, доснятым в избранные участки сцены. При весьма точной установке дополнительного объектива наложения одного изображения на

другое можно избежать, но основным недостатком этого способа является строгое ограничение движений объекта, что делает почти невозможной работу с актером. «Биоптическая камера» может оказаться очень полезной при макетно-павильонных съемках, однако и тут возникает целый ряд затруднений, устранение которых технически весьма сложно.

В 1920 г. Гвидо Зебером предложен еще один способ комбинирования, основанный на предварительной проявке первично снятого объекта. При этом изображение объекта, снятого на бархатном фоне, проявляется, поступает в промывку, но не фиксируется. После просушки в затемненном помещении негатив вновь закладывается в съемочную камеру, и производится вторичная съемка. Не говоря уже о целом ряде неудобств, связанных с такой предварительной проявкой, изображение первично снятого объекта даже в проявленном виде еще далеко не гарантирует от образования наплывов, ибо неотфискированный негатив продолжает экспонироваться и при вторичной съемке. Поэтому способ Зебера применим только в тех случаях, когда вторичная съемка производится при соблюдении целого ряда условий, ограничивающих возможности павильонной и натурной работы.

В 1922 г. Франк Вильямс патентует способ комбинированной съемки с помощью предварительно отпечатанного позитива, служащего изолирующей маской при вторичном экспонировании. Этот способ, получивший название «Блуждающей маски Вильямса», широко практиковался в Америке, но и здесь мы имеем существенный недостаток, исключающий возможность безукоризненного совмещения двух изображений.

В 1923 г. немецкий художник Шюффтан заявляет патент на изобретенный им универсальный станок для комбинированной съемки. Предвестниками шюффтановского патента были те многочисленные способы съемки через зеркальное стекло с рисованным дополнительным изображением, которые с давних пор применялись в павильонной технике. Шюффтан чрезвычайно остроумно сочетал отражающие зеркальные поверхности с прозрачными частями, добившись таким путем чисто оптического совмещения изображений. Достоинства и недостатки шюффтановского патента настолько общеизвестны, что останавливаться на них мы не будем.

Таков путь, пройденный двумя основными методами комбинированной съемки со времени Георга Мелье и Роберта Пауля. Почти все из перечисленных нами способов являются разновидностями либо метода оптического совмещения при съемке, либо метода впечатывания, связанного с определенным лабораторным процессом. Дальнейшие работы и в том и другом направлении, несмотря на существенные технические усовершенствования, все же не дали таких серьезных достижений, которые могли бы привести к окончательному разрешению проблемы комбинирования в целом, ибо каждый из этих методов в отдельности не содержит в себе достаточных предпосылок для создания универсального способа комбинированной съемки. Между тем теоретическое решение этой проблемы, как мы увидим в дальнейшем, оказалось возможным лишь на основе синтеза наиболее рациональных элементов того и другого метода. Именно таким путем возник тот способ комбинирования изображения, который в своем дальнейшем развитии, несомненно, полностью удовлетворит требованиям современной кинематографии.

Еще в 1921 г. мюнхенский техник Ганс Гетц запатентовал в Англии изобретенный им способ комбинированной съемки. Это изобретение, строго говоря, представляло собой лишь теоретическое предложение, с кратким изложением основных принципов. Ганс Гетц предлагал сочетать некоторые способы впечатыванья с одновременной досъемкой дополнительного объекта, используя при этом свойства панхроматической пленки, чувствительной как к синей, так и к красной частям спектра. Однако, несмотря на то, что Гетц, очевидно, находился на правильном пути, предложение его реализовано не было, ибо панхроматическая пленка в то время в павильоне еще не применялась. За исключением Англии, способ Гетца нигде запатентован не был.

Прошло почти шесть лет, и предложение Гетца оказалось всеми забытым. За это время появился шюффтановский станок, надолго завоевавший себе место в павильоне и благодаря обширной рекламе заслуживший звание «предельного достижения» в области комбинированной съемки.

Но вот в 1927 г. американец Додж Даннинг заявляет патент на новый метод комбинирования, коренным образом отличающийся от всех видов оптического совмещения. Метод Даннинга, получивший широкую известность в американской и европейской

Теоретическая схема комбинированной съемки по методу транспаранта

кинематографии под названием «транспарантной» съемки, в дальнейшем совершенствуется совместными работами Даннинга и Рой Помероя, также заявившего в июне 1928 г. патент на комбинированную съемку транспарантного вида.

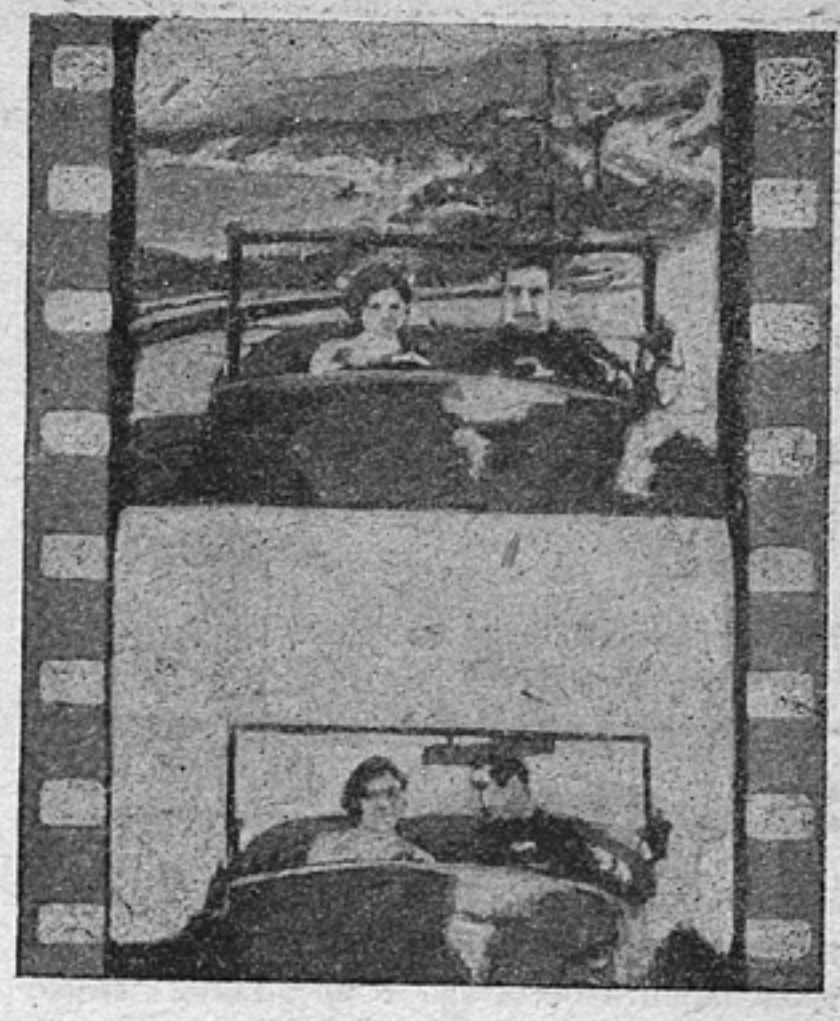
Померой и Даннинг положили в основу своего метода принцип цветной сепарации, использовав свойства разной цветочувствительности панхроматической эмульсии к отдельным частям спектра. В основных чертах этот метод сводится к досъемке в уже ранее снятый кадр одного или нескольких дополнительных объектов, которые органически включаются в общую композиционную схему кадра. Сущность съемочного процесса по методу транспаранта представляется в следующем виде.

По сюжетному признаку избирается какой-либо монтажный кусок ранее снятого негатива либо производится специальная съемка на натуре или в павильоне, после чего печатается так называемый транспарантный позитив, изображение которого будет служить фоном для доснимаемого объекта. Этот позитив подвергается химическому виражу по специальной рецептуре, в результате чего он приобретает желто-оранжевую окраску. Транспарантный позитив закладывается в рамку съемочной камеры контактно с панхроматической негативной пленкой. В павильоне устанавливается сине-зеленый фон, равномерно окрашенная поверхность которого занимает все поле зрения объектива. Этот фон высвечивается таким образом, чтобы отраженный от него свет не содержал в составе своего спектра желтых, оранжевых и красных лучей. Наиболее интенсивной при этом должна быть сине-зеленая составляющая часть спектра. В качестве источников света для освещения синего фона рациональнее всего применять ртутные трубки Купер-Хэвитта. Если при таком освещении сине-зеленого фона произвести экспонирование панхроматической пленки с контактно пропускаемым перед ней желто-оранжевым транспарантным позитивом, процесс образования негативного изображения пойдет следующим образом. Отраженные от фона сине-зеленые лучи, проходя через объектив камеры, будут полностью отражаться наиболее плотными частями вирированного транспарантного позитива. Они будут частично пропу-

акаться в средних плотностях и, наконец, полностью проницают совершенно прозрачные части.

В результате плотность почернения негатива при экспонировании будет обратно пропорциональна плотностям транспарантного позитива,— иначе говоря, мы получим дубль-негатив, изображение которого соответствует изображению избранного нами позитива. Представим себе теперь, что на пути прохождения лучей, отраженных сине-зеленым фоном, т. е. между фоном и объективом, мы помещаем наш дополнительный объект, который необходимо доснять в имеющийся кадр. Не освещая этого объекта, мы получим своего рода изолирующую силуэтную маску, заслоняющую определенный участок освещенного сине-зеленого фона. Контуры силуэта дополнительного объекта дадут на негативе точно такой же неэкспонированный силуэт, ибо в тех местах, где транспарантный позитив не будет освещен отраженным светом фона, очевидно, и позитивное изображение дублироваться не будет. Если теперь осветить дополнительный объект желто-оранжевым светом, спектрально соответствующим цвету вирированного позитива, то отраженные от этого объекта лучи будут свободно проницать через желто-оранжевый позитив и дадут на негативе обычную проработку изображения объекта. Те же части транспарантного позитива, которые не заслонены от фона объектом и поэтому продолжают освещаться сине-зеленым светом, будут дублироваться на том же негативе, в результате чего мы получим органическое сочетание изображения дополнительного объекта с дублированным изображением транспарантного позитива. При этом никакого наложения одного изображения на другое, т. е. обычного при многократной экспозиции просвечивания, даже при передвижении дополнительного объекта, произойти не может, конечно, при условии постоянного нахождения объекта в полосе желтооранжевого освещения и очень тщательной установки света при съемке.

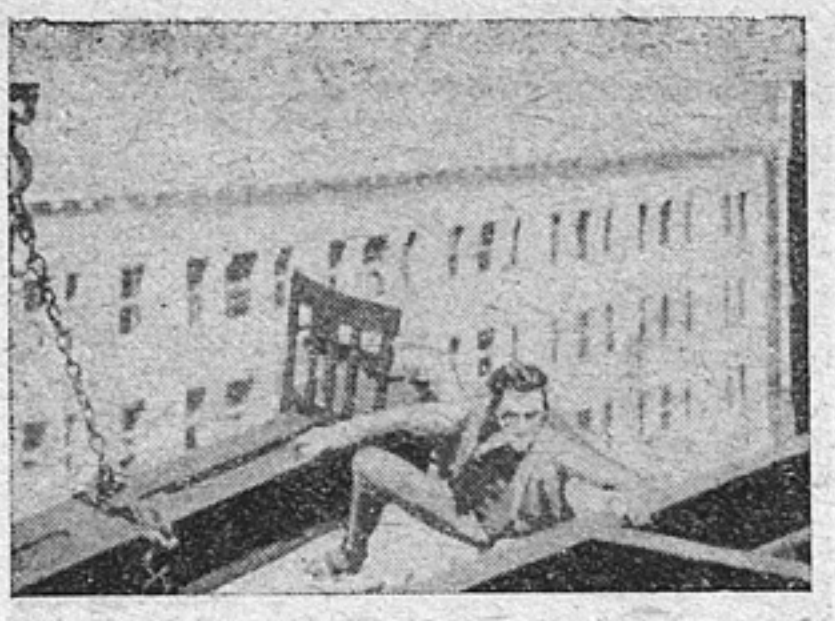
Такова в общих чертах теоретическая схема комбинированной съемки по методу Рой Помероя. Метод Додж Даннинга отличается от описанного способа лишь тем, что Даннинг применяет при съемке не только вирированный транспарантный позитив, но и очень точно изготовленный дубль-негатив с того же изображения. Этот дубль-негатив по своей плотности должен быть в точности выверен относительно



Транспарантный кадр из американской фильмы

плотности вирированного позитива — так, чтобы при контактном наложении позитив и дубль-негатив взаимно исключали друг друга, образуя при освещении обычным полуваттным светом равномерно прозрачную серую нейтральную поверхность. По отношению же к сине-зеленому освещению фона эта нейтральность нарушается, и вирированное изображение позитива дублируется на негативе. При этом способе дополнительный объект может освещаться не желто-оранжевым, а нормальным полуваттным светом. Применение такого нейтрального дубль-негатива при съемке в значительной степени страхует от возможности каких бы то ни было просветов. Однако способ Даннинга по сравнению со способом Помероя имеет тот недостаток, что требует весьма сложной предварительной лабораторной обработки транспарантного позитива и нейтрального дубль-негатива.

На техническом разрешении метода транспарантной съемки мы остановимся детально в другом месте, где будет изложен опыт производственного освоения советского транспаранта в нашей совместной работе с режиссером Г. В. Александровым и Н. Н. Агокасом по картине «Интернационал». Теперь же перейдем к вопросам творческого использования возможностей транспарантной съемки.



Транспарантный кадр из американской фильмы

2

Опубликование в Америке первых результатов производственного испытания метода транспаранта совпало с введением звуковых фильм в практику американской кинематографии. Естественно, что и первое использование транспаранта пошло по линии непосредственного удовлетворения требований производства звуковых картин. Звуковая техника того периода стояла еще на таком низком уровне, что синхронная звукозапись на натуре представляла значительные затруднения. Между тем применение транспарантного метода дало возможность предварительно, без актеров, заснять необходимую натуру, досняв затем в павильоне действие с актерами, на этом же фоне, с синхронной звукозаписью. В целом ряде фильм 1928/29 г. мы встречаем транспарантные кадры, совмещающие натурную съемку со звуковой досъемкой актеров в павильоне, и этот простейший в режиссерском отношении путь использования транспаранта в свое время, несомнено, дал громадную экономию американскому кинопроизводству. По мере того как техника транспарантной съемки становится достоянием не только операторов-одиночек, но и кинофабрик в целом, создавших специальные транспарантные павильоны, использование транспаранта принимает более сложные формы. Обычные для американских приключенческих фильм съемки с автомобильными погонями, прежде производившиеся на натуре, переносятся в павильон, причем также снимаются с синхронной звукозаписью, придающей этим сценам сугубую натуралистичность и убедительность.

Реализация съемок такого рода чрезвычайно проста и не требует никаких специальных приспособлений. Оператор снимает на натуре, с движения в нужном темпе какую-либо улицу или дорогу, по которой должен проезжать дополнительно снимаемый в дальнейшем автомобиль с актерами. Со снятого негатива изготавливается транспарантный позитив, который при вторичной съемке закладывается в камеру по описанному выше способу. В павильоне, между камерой и сине-зеленым фоном, на станке устанавливается неподвижно стоящий автомобиль, колеса которого вращаются на месте. В автомобиль сажают актеров, которые проводят сцену с заданным по сценарию диалогом. Автомобиль с актерами, освещаемый желто-оранжевым светом, при экспонировании дает самостоятельное негативное изображение, вместе с которым дублируется и снятая с движения на транспарантном позитиве улица. Иллюзия быстро едущего автомобиля создается, во-первых, быстро уходящей в перспективу панорамой улицы, а во-вторых, легким покачиванием автомобиля в павильоне и вращением его колес.

При помощи транспарантного метода в американской кинематографии удается почти во всех случаях избежать постройки громоздких монументальных декораций и отдаленных экспедиций для съемок на натуре. Если требуется, предположим, снять какую-либо сцену на фоне Собора парижской богоматери или другого, известного по своей архитектуре здания, реализация съемки может быть произведена двумя путями. При высоком уровне американской лабораторной техники для изготовления транспарантного позитива нередко используется фильмотечный материал. В этом случае в павильоне достраивается небольшой помост, изображающий передний план здания, на фоне которого должна происходить снимаемая сцена. При этом нет никакой необходимости строить декорации до высоты человеческого роста, без чего невозможна комбинированная съемка по методу Шюффтана. Достаточно установить лишь площадку для свободного передвижения актеров, с некоторыми декоративными деталями. Эта площадка высвечивается желто-оранжевым светом и съемка производится с синхронной звукозаписью.

Если же фильмотечный материал для данной цели не подходит по сюжетным или техническим соображениям, — реализация транспарантной съемки производится другим путем. Строится небольшой макет здания, по съемке которого изготавливается

транспарантный позитив. При вторичной съемке масштабные соотношения легко устанавливаются простым регулированием расстояния доснимаемого объекта от камеры, причем общие планы такого рода, конечно, требуют соответствующего увеличения освещенной поверхности сине-зеленого фона, так как при удалении от фона камеры поле зрения объектива также увеличивается.

По однородному принципу могут быть произведены всевозможные «подводные» съемки, съемки с аэроплана, съемки на фоне пожара, землетрясения и т. д. Все это принадлежит к наиболее простым формам использования транспаранта.

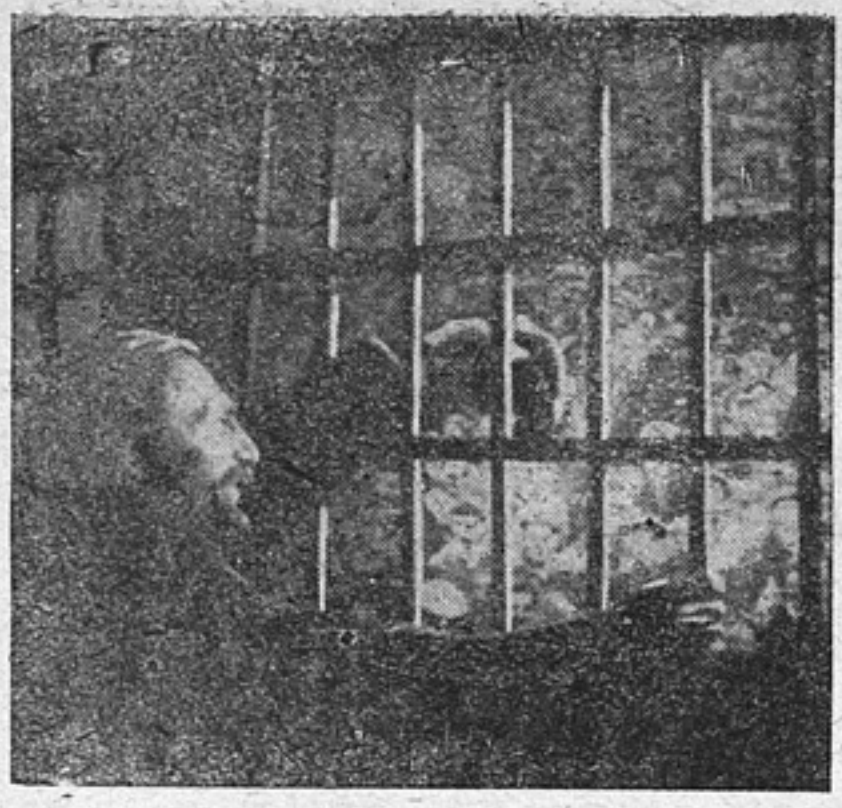
Несколько иначе применяется транспарант в тех случаях, когда, например, требуется снять сцену в комнате, за окнами которой виден какой-либо ландшафт или городская перспектива. В прежние времена эта задача разрешалась установкой за окнами декораций комнаты простого рисованного задника, изображающего город или ландшафт. Однако такой задник благодаря своей статичности и двухмерности, всегда создает плоскостное впечатление, разрушая иллюзию реальности. При транспарантной съемке вся декорация в целом высвечивается желто-оранжевым светом, за окнами же помещаются сине-зеленые щитки, служащие контротипирующим фоном. В качестве транспарантного позитива берется изображение городской перспективы или ландшафта, по возможности с элементами динамики. При съемке декорации транспарантный позитив будет дублироваться только в тех частях, которые попадают на фон сине-зеленых щитков за окнами. Иначе говоря, ландшафтное изображение или перспектива города пропечатаются только в просветах окон, за которыми стоят щитки.

Таковы самые примитивные виды применения транспаранта. Однако наибольший интерес представляют возможности транспарантной съемки не в этой элементарной плоскости, а в смысле разрешения трюковых заданий. Целый ряд американских картин последнего времени использует транспарант как простейшее и рациональнейшее средство реализации трюков, которые в обычных условиях не могут быть сняты даже с помощью сложнейших приспособлений. Напомним хотя бы общеизвестные сцены приключенческих фильм, в которых имеются «сенсационные» кадры на небоскребах. Достаточно построить в павильоне небольшую площадку, соответствующую краю крыши, и затем в качестве транспарантного позитива воспользоваться съемкой улицы с верхней точки небоскреба, чтобы получить кадры, дающие полную иллюзию высоты, ибо транспарант имеет то несомненное преимущество, что он передает одинаково резко и отчетливо как первый план (дополнительный объект), так и глубину снятой сверху улицы, со всеми видами уличного движения и перспективой. Таким же образом разрешаются и всякого рода съемки в горах, «на краю пропасти», кораблекрушения и т. д. Во всех этих случаях, при наличии постоянного транспарантного павильона, необходимы лишь минимальные затраты на достройку первого плана.

Первые комбинированные кадры Георга Мелье

Преимущества транспарантного метода могут быть оценены в полной мере также и тогда, когда приходится иметь дело со съемками массовок крупного масштаба. Представим себе, что нам необходимо с синхронной звукозаписью снять диалог в ложе Большого театра, имея на заднем плане сцену и зрительный зал с публикой. Изготовив транспарантный позитив по негативу обычной немой съемки зрительного зала театра, мы можем достроить в павильоне только наружный барьер ложи и, досняв таким путем наших актеров на первом плане, получим безупречный с точки зрения реалистичности кадр со звукозаписью.

Вряд ли возможно перечислить все виды использования транспарантного метода, да в этом и нет необходимости, поскольку применение транспаранта в той или иной форме всегда зависит от режиссерского задания. Поэтому перейдем к изложению той



Транспарантный кадр из фильмы „Интернационал". Режиссер Г. Александров, оператор В. Нильсен

части нашего опыта транспарантной съемки по картине «Интернационал», которая дает представление о возможностях этого метода в условиях советской кинематографии.

3

Фильма «Интернационал» представляет собой экспериментальную работу не только с точки зрения режиссуры, поставившей перед собой задачу создания нового жанра художественно-хроникального обозрения, но, главным образом, по линии операторской, ибо в этой картине произведен первый опыт производственного освоения метода транспаранта в советской кинематографии. С этой стороны и следует вести основную критику и оценку достоинств и недостатков фильмы.

Приступая к съемкам «Интернационала», мы не только не имели какой-либо технической базы, соответствующей элементарным технологическим требованиям транспарантного процесса, но не имели даже минимального опыта в производстве съемок такого рода. Поэтому экспериментальную работу приходилось проводить с самых начальных ступеней, т. е. с изучения возможностей транспаранта в его примитивнейших формах. Если исходить из всего количества материала, снятого по методу транспаранта, то основная экспериментальная работа в продолжение двухмесячного периода производства картины может быть характеризована по следующим этапам.

Первый этап. Проверка теоретической схемы Померой-Даннинга и установление необходимых условий, при которых транспарант может быть реализован нашими средствами. Для разрешения этой задачи мы проводили съемки чисто экспериментального порядка, пользуясь небольшим сине-зеленым фоном, освещенным несколькими полуваттными лампами с соответствующими светофильтрами. В качестве транпарантного позитива избирались куски фильмотечного материала, вне зависимости от их сюжета. Объектами дополнительной съемки служили всякого рода статуэтки и предметы разнородной окраски и фактуры. Съемка проводилась по кадрам, причем основное внимание обращалось на установку света в каждом отдельном случае. В результате этой работы были установлены технические требования для транспарантной съемки в павильоне.

Второй этап. Работы перенесены в павильон. Съемки производились с применением статического транспарантного позитива, через который доснимался дополнительный объект. В качестве дополнительного объекта снимались, главным образом, крупные планы актеров. В результате этих работ установлены количественные показатели для освещения фона и объекта в павильоне.

Третий этап. Павильонные досъемки динамических объектов при сюжетно подобранном динамическом транспарантном позитиве. Таким путем были засняты транспарантные кадры, вошедшие в фильму «Интернационал». Как на наиболее характерные в этом смысле укажем на кадры с пилотом, доснятым в панорамный фон Москвы; колхозницы со снопом, доснятой в старый фильмотечный кусок, изображающий ржаное поле из картины «Старое и новое»; водолаза, вылезающего из моря; тракториста на фоне движущейся тракторной колонны и т. д. Особенно интересным является кадр с заключенным, стоящим у тюремной решетки, через которую видна многотысячная демонстрация. Транспарантным позитивом для этого кадра был избран кусок заграничной хроники, изображающий демонстрацию в Нью-Йорке. В павильоне построили небольшую декорацию тюремного окошка, за решеткой которого установили сине-зеленый фон. Актер, помещенный у решетки, освещался желто-оранжевым светом, в силу чего транспарантный позитив с изображением документальной демонстрации дублировался только в тех частях, ко-

торые соответствовали просвету сине-зеленого фона через решетку.

В этот же период были сняты весьма любопытные кадры с использованием фильмотечных кусков морских съемок. На фоне транспарантного моря был снят, например, проход моряков по палубе миноносца. В павильоне достраивалась часть палубы и палубный барьер, за которым помещался освещенный фон. Движение волн в сочетании с легким покачиванием палубной площадки в павильоне создало настолько реалистический эффект, что этот кадр вряд ли можно отличить от натурной съемки.

Наконец, следует указать на ряд кадров, для съемки которых транспарантный позитив был снят по специальному заданию. Так, например, по сценарию фильмы нужен был кадр, в котором группа американских пролетариев поет «Интернационал» на улицах Нью-Йорка. В нашем распоряжении не было ни одного куска негатива или позитива, который сюжетно подходил бы для выполнения этого задания. Пришлось прибегнуть к следующему способу. С небольшой фотографии, изображающей небоскребы Нью-Йорка, мы пересняли около десяти метров кинонегатива. С этого негатива изготовили транспарантный позитив, после чего группа американцев была доснята в павильоне с соблюдением правильного масштаба. Благодаря тому, что первичная пересъемка фотографии производилась с помощью ретуширующей сетки перед объективом, плоскостного впечатления, обычного при съемках такого рода, удалось избежать. Этот способ использования фотографий и живописных произведений для получения транспарантных позитивов мы применяли и в дальнейшем, неизменно достигая удовлетворительных результатов.

Четвертый этап. Выполнение сложных комбинированных съемок, обусловленных сценарным заданием. К числу таких съемок следует отнести кадры демонстрации, проходящей на беспрерывно меняющемся фоне, и проход стопятнадцатилетнего старика Ларцева перед фоном «исторических наплывов». В первом случае транспарантный позитив был смонтирован из целого ряда монтажных кусков, подобранных по сюжетному признаку. С этим позитивом была произведена павильонная съемка беспрерывно проходящей демонстрации. В результате мы имеем на экране быстро меняющийся задний фон, на котором появляются и исчезают отдельные панорамы и виды новостроек, крупные и средние планы ударников, работающие машины и пролетающие поезда. Передний же план кадра заполнен медленно двигающейся в одном направлении октябрьской демонстрацией.

Режиссер Г. Александров на транспарантном фоне Кремля

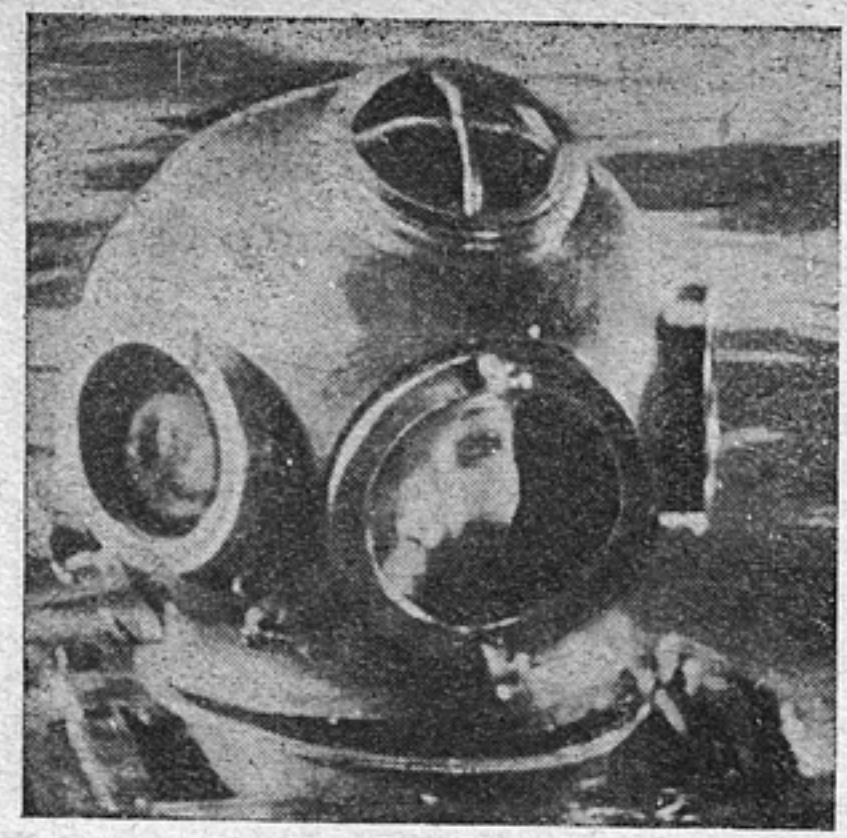
Для прохода Ларцева, символически совершающего свой вековой жизненный путь, транспарантный позитив изготовлялся по специально снятому негативу.

В определенной последовательности, из наплыва в наплыв, переснимались исторические гравюры и портреты, характерные для эпохи крепостничества и царизма, с постепенным переходом к портретам конца девятнадцатого века. Маркс, Ленин ребенком, Ленин студент, Ленин на трибуне и наконец — завершение первой пятилетки — пуск Днепрогэса.

Позитив этой съемки в целом, использованный в качестве транспаранта, после вторичной досъемки Ларцева, медленно проходящего из глубины перспективы на аппарат, и дал те кадры, которыми начинается фильма «Интернационал».

Помимо перечисленных транспарантных съемок, был также проведен опыт досъемки средних и крупных планов в старые куски ночного штурма Зимнего дворца из картины «Октябрь». Эти кадры вошли в монтаж конца первой части «Интернационала».

Таковы наиболее характерные виды транспарантных съемок, произведенных в процессе двухмесячной работы над фильмой. Мы полагаем излишним детально перечислять ряд подсобных и проверочных съе-



Транспарантный кадр из фильмы „Интернационал". Режиссер Александров, оператор В. Нильсен

мок, связанных с транспарантным методом, но не имеющих самостоятельного значения.

Произведенная нами на разнообразных объектах проверка теоретической схемы Померой-Даннинга полностью подтвердила предположение, что этот способ комбинирования содержит в своем принципе основные данные для создания универсального и в известной мере исчерпывающего метода съемки, удовлетворяющего современным требованиям художественной и научно-педагогической кинематографии. Возможности творческого использования транспаранта могут быть характеризованы по следующим направлениям:

1. Проведение средствами транспарантного метода павильонной съемки с натурным фоном, без необходимости постройки декораций, при полном сохранении условий реалистической передачи действия в целом.

2. Проведение в павильоне досъемок различных объектов в уже ранее снятые кадры, сюжетно подобранные по фильмотечным материалам.

3. Проведение в павильоне съемок, реализация которых в обычных условиях на натуре невозможна.

4. Разрешение средствами транспарантного метода сложных трюковых съемок, в обычных условиях сопряженных с риском для актеров.

5. Сочетание макетных съемок с нормальной павильонной съемкой при сохранении реальных масштабных соотношений.

6. Сочетание в одном кадре таких объектов, масштабные соотношения которых в обычных условиях не допускают совмещения. Так, например, сочетание транспарантного фона, снятого микро- или макро-съемкой, с объектом нормального размера.

7. Сочетание рисованной и объемной мультипликации с движениями живого объекта в кадре.

8. Сочетание исследовательской циклографической съемки с нормальной съемкой того же объекта.

9. Сочетание фотографического или плакатного фона с живым объектом при любых заданных масштабных соотношениях.

10. Досъемка в ранее снятые кадры отдельных деталей при полном совмещении изображения.

Помимо этих обобщенно характеризованных возможностей транспарантного метода, следует указать на некоторые особые проблемы, связанные с применением транспаранта.

4

В одной из наших предыдущих работ[1] мы отмечали, что проблема выразительного композиционного построения в живописи нередко разрешается за счет известного уклонения от законов линейной перспективы. Так, например, в своем монументальном произведении «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи не подчинил общему закону перспективного построения некоторые детали, а именно — расположение на стенах красных ковров и раккурс тарелки, стоящей на столе. При помощи этого приема художнику удалось скрыть несоответствие масштабов фигур и архитектуры. Леонардо да Винчи поместил слишком много ковров на стене, благодаря чему создал иллюзию глубины комнаты. Что же касается тарелки на столе, то она дана по отношению ко всей перспективе не в том раккурсе, как следовало бы, если строго исходить из законов линейной перспективы. Но в силу этой кажущейся геометрической ошибки изображение тарелки наиболее вещественно передает легко узнаваемую и привычную для нас форму предмета, ибо мы легче всего узнаем сущность рисованных изображений предметов лишь в наиболее привычном для нас аспекте.

Примеры таких же отступлений мы видим и в картине Рафаэля «Афинская школа»,

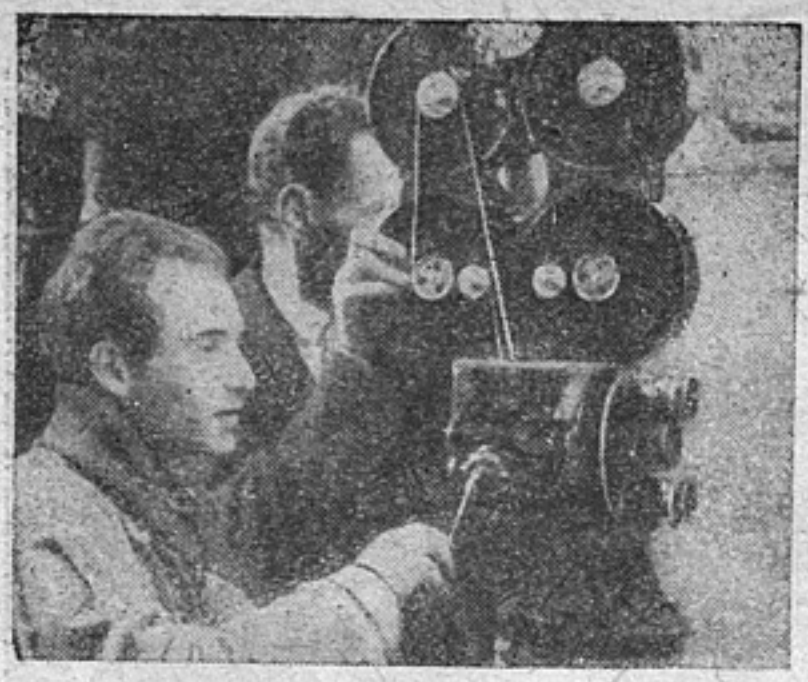
[1] См. в № 15—16, „Пролетарского кино" статью „Построения кадра", 1932 г.

где колонны портика кажутся необычайно высокими по сравнению с фигурами, в действительности же не превышая два человеческих роста. Паоло Веронезе в своей картине «Кана Галилейская» избирает семь главных точек при пяти горизонтах для разрешения задуманного им композиционного построения, которое по законам линейной перспективы должно было бы осуществляться при одной главной точке и единой перспективе.

Такое различие раккурсов, различие масштабов фигур и окружающей среды, все же не нарушающее художественности и единства композиций в целом,—явление частое в истории живописи. Подробный анализ его мы найдем в работе Г. Вольфа «Математика и живопись». Нас же интересуют в данном случае не столько установления самого факта ухода от закономерностей правильной геометрической перспективы в том или ином живописном произведении, сколько причины, побуждавшие художника пренебрегать этими закономерностями. Несмотря на то, что линейная перспектива как способ видения и изображения была известна еще в XV в., почти все художники последующего периода, вплоть до наших дней, видоизменяли в своих композиционных построениях реальные соотношения между действительным масштабом и положением изображаемых объектов. Это видоизменение,—говорит Вольф,—является следствием стремления художника наиболее значительно и выпукло представить своих персонажей, т. е. передать их на сравнительно близкой дистанции, применяя в то же время дистанцию более далекую для архитектурного и пейзажного фона, что позволяло в свою очередь на небольшом поле картины изобразить возможно больший и разнообразный кусок видимого мира. Возьмем, например, гравюру Альбрехта Дюрера «Св. Иероним в келье», где фигура Иеронима дана в непропорциональных масштабах по отношению к окружающей обстановке. Если бы Дюрер в точности придерживался правильного геометрического построения, то при общем плане фигурка сидящего за столом святого совершенно терялась бы в комнате, либо, при большем приближении, за крупной фигурой Иеронима виднелась бы только часть стены со случайными кусками мебели и утвари. Между тем содержание этой гравюры требовало выразительного выделения фигуры Иеронима в детально представленной обстановке кельи, подчеркивающей своим характером специфическую атмосферу философской созерцательности и глубокого спокойствия. Очевидно, психологический эффект был бы утерян, если бы художник не пренебрег бы некоторыми законами линейной перспективы.

Транспарантный кадр из фильмы „Интернационал". Режиссер Г. Александров, оператор В. Нильсен

Практика художественной кинематографии сплошь и рядом выдвигает перед оператором однородные задачи, разрешение которых при нормальной фотографической передаче объекта, оказывается невозможным. Фотографический объектив всегда дает нам строго реалистическое изображение в смысле передачи соотношений геометрической перспективы. Задача усложняется еще тем, что угол зрения современной кинооптики ограничен определенными пределами. Между тем в кинематографии наиболее выразительные построения большей частью достигаются средствами совмещения крупного плана с широким фоном дальней перспективы, ибо в этом случае мы получаем контрастное противопоставление, подчеркивающее особенности и взаимоотношения объекта с его действительным окружением. При современной съемочной технике такое органическое композиционное сочетание крупного плана с широкой дальней перспективой осуществимо лишь в тех случаях, когда имеется исключительно благоприятное совпадение условий натурной съемки. Но даже и тогда оператор ограничен небольшим углом зрения объектива, так как короткофокусная оптика, представляющая значительные выгоды в смысле широкого охвата поля зрения, в то же время дефор-



Рабочий момент съемки фильмы „Интернационал". Оператор В. Нильсен

мирует чрезмерно приближенный крупный план. Наконец, еще одним препятствием в разрешении таких композиционных построений является недостаточная глубина резкости объектива, не позволяющая одновременно держать в фокусе крупный и общий план, требующий наводки на бесконечность.

Композиционные задачи этого вида могут быть с исчерпывающей полнотой разрешены только методом транспарантной съемки. Именно транспарант при умелом творческом использовании может стать значительным средством выразительного раскрытия идейно-художественного задания кадра, и вопрос разработки новых методов изобразительной трактовки кадра в связи с применением транспаранта, несомненно, встанет в порядок дня.

В плане такой же перспективной наметки хотелось бы указать еще на одну возможность творческого использования транспаранта. Это вопрос организации кадра во времени.

До сих пор, в силу ограниченности наших технических средств, мы принуждены рассматривать кинокадр как некий первичный элемент, подобный неделимой молекуле. Транспарантная съемка уничтожает эту первичность кадра, создавая условия, при которых два объекта, в пределах одного кадра, могут быть различно организованы не только пространственно, но и во времени. Иначе говоря, мы можем снимать один объект рапидной съемкой, досняв затем второй объект нормально или ускоренно. Мы можем также снять один и тот же объект в различных масштабах и динамических соотношениях, органически сочетав затем этих «двойников» в единую композицию. Таким образом транспарантный метод выдвигает перед нами совершенно новую и своеобразную проблему, которая ждет разработки своей методики и техники, — проблему внутрикадрового монтажа.

5

Заканчивая эту краткую характеристику творческих возможностей применения метода транспаранции в кинематографии, мы считаем нужным подчеркнуть, что высказанные здесь соображения ни в какой мере не являются попыткой методологического обоснования комбинированной съемки как средства художественного воздействия. Мы сознательно ограничиваем свою задачу информационным изложением чисто практических результатов первого применения метода транспаранции, воздерживаясь от каких бы то ни было общих выводов. В силу целого ряда причин мы принуждены были в процессе нашей работы заниматься не столько творческими, сколько техническими вопросами овладения транспарантной съемкой, и это, конечно, сузило задачи эксперимента. Помимо того, метод транспаранции еще настолько молод не только у нас, но и за границей, что говорить о каких-либо серьезных теоретических обобщениях с нашей точки врения было бы несколько преждевременно.

Транспарант ждет разработки методики своего применения и техники реализации. В нашей будущей работе с режиссером Г. В. Александровым мы намечаем целый ряд комплексных заданий, которые выявят возможности этого метода на более высокой ступени. Пока же необходимейшей и актуальнейшей задачей является привлечение внимания нашей кинообщественности, специалистов и руководящих работников к проблеме транспарантной съемки, ибо с ней связаны не только вопросы творческого порядка, но и важнейшие задачи удешевления стоимости производства кинофильм. Не следует забывать, что двухгодичный опыт применения транспаранта в американской кинематографии дал до 60% экономии в павильонных съемках.

Герман Хохлов

ВОЙНА В ЗАЩИТНЫХ ЦВЕТАХ

О военных фильмах Запада

1

Семь основных цветов спектра дают в сочетании бесконечное количество тонов. Цвет, который мы называем защитным, может быть цветом солдатской шинели. Но в обстановке буржуазного мира защитным цветом войны может оказаться любой из основных цветов спектра и любой из их производных.

Казалось бы, с незапятнанностью крахмального воротничка военного министра может соперничать снежная белизна идеи пацифизма. Но ковырните ногтем любого «принципиального» поклонника Ремарка, и белый цвет окажется таким же поверхностным, как кастрюльная эмаль: за ней обнаруживается дно военного котелка. Черный цвет военных ужасов — если его умело преподнести — также нисколько не компрометирует работы парламентов, отечески наблюдающих за ростом расходов на оборону. Для того же, чтобы оправдать перед массами эту христианскую «жажду мира», утоляемую продуктами военной промышленности, нужно объяснить войну как своего рода стихию. Стихия, понятно, ужасная, причины ее — общечеловеческий психоз, предотвратить же ее можно гармоническим распределением военной мощи между цивилизованными государствами (технический термин — пропорциональность вооружения).

Слишком популярно? Тогда на сцену выступают экономисты и политики Лиги наций, и под этой вывеской, густо выкрашенной розовым цветом — таким нежным, что всерьез ему никто не верит, происходит патетическое осуждение войны на основании цифр, экономических выкладок и расчетов стоимости материала, т. е. человеческой жизни. Заодно — на так наз. «мирных» конференциях слегка спорят: не вызовет ли постройка Францией трех сверхдредноутов, в то время как миролюбивая Италия строит только два, некоего беспокойства у ангела мира? Но ангел мира — щенок и мальчишка, если он придает значение таким пустякам. Важно, что лучшие умы человечества отрицают войну и дружелюбно сотрудничают во имя мирного сожительства всех стран под твердым и мудрым попечением Лиги наций и ее комитетов, комиссий, советов и совещаний. Иногда на этом розовом фоне проступает вдруг ржавое пятно человеческой крови, пролитой хотя бы в Манчжурии, — но что делать, — не все человечество стоит на одном уровне понятий о международной нравственности. К тому же Манчжурия варварская страна.

Эту фельетонную работу по наклеиванию цветных ярлычков на методы очень условного и покровительственного осуждения идеи войны или, вернее, прямой ее защиты можно продолжить до бесконечности. Можно вообразить, например, жест Муссолини, говорящего о героическом смысле войны, запечатленным в бронзе: война окажется припудренной тем тусклым и линючим порошком, который употреблялся когда-то для окраски пасхальных яиц в добротный и благородный золотой цвет. Коричневый цвет рубашки Гитлера, мечтающего о военном реванше, может быть также помещен в этот спектр. А военное лицемерие желтой прессы социал-фашистов? А клеветнические кампании против Советского союза, якобы исполненного самых хищнических военных намерений? Это уже не цвет, а грязь, которая, однако, является по существу синтезом всех предшествовавших цветов.

Защищать войну — это значит скрывать о ней правду, правда же в ее социальных корнях. Поэтому нет никакого противоречия между разными методами сокрытия этой правды. Война, объявленная на основании гуманистических софизмов «вне закона», и война в ореоле «национального возрождения» — это два мифа, которые по-разному служат одной и той же цели.

Пока же перед нами практика этого мифотворчества. Кино, которое является в руках буржуазии проводником и носителем оптовых и безопасных идей, утверждающих ее господство, служит делу защиты

войны так же последовательно и разнообразно, как и всякая другая часть буржуазного аппарата по изготовлению идеологии. Так как зависимость буржуазного киноискусства от промышленного капитала более отчеглива, чем, скажем, для литературы, то и творческие результаты его более показательны, чем в иной творческой области. И тем убедительнее выводы, которые можно сделать из обзора буржуазных фильм, построенных на военной или околовоенной тематике. Приступая к этому обзору, мы оставляем нашу условную шкалу «защитных» цветов — советский читатель сам сумеет определить «цвет оперения» той или иной фильмы.

2

В 1898 г. по всей Америке показывалась агитационная фильма «Долой Испанию». Она и является первой фильмой, служащей целям войны, которая в то время грозила возникнуть из-за испанско-американского конфликта по поводу протектората над Кубой. Столь быстрое освоение буржуазией новых возможностей идеологического воздействия на массы свидетельствует, конечно, о ее большой проницательности, переходящей в беззастенчивость. И вся дальнейшая история кино, — по линии околовоенного материала, который нас интересует, — это углубление этой беззастенчивости. Кино в руках буржуазии оказалось откровенно империалистическим, и сумма военных фильм, ею созданных, за редкими исключениями — школа лживого и захватнического патриотизма.

Империалистическая война 1914—1918 гг. мобилизовала кино в самых широких масштабах. Всем памятен бесстыдный пафос ура-патриотических фильм, которые обслуживали в то время интересы воевавших стран. Интересы пришли в столкновение — соответственно этому буржуазное кино утратило якобы своего единого хозяина и находилось на таком же военном положении. Фильмы о Козьме Крючкове и о немцах, летящих, как чурки, были явно враждебны немецким фильмам о защите германской цивилизации против варварского воюющего с Германией мира. Французская фильма «Бронзовые души» — о любовнике, бросившем своего соперника в расплавленный металл и потом с пушкой, отлитой из этого металла, отправившемся «во имя искупления своего преступления» воевать против гуннов, — эта фильма должна была будить в добром французе героические чувства и ненависть к врагам. Немецкая фильма-фальшивка «Бельгийское население приветствует немецкие отряды на улицах Брюсселя», где это население было силой оружия заставлено участвовать в инсценировках народного восторга, служила оправданию немецкой военной практики и была направлена против французов. И так далее, и так далее. Казалось бы, что в военной запальчивости буржуазное кино суммой своих военных фильм расшатывает корни самой капиталистической системы — так решительно и безусловно определилось в нем взаимоотрицание единых по существу методов и целей империалистической войны. На самом же деле даже в настоящее время, когда мы знаем весь материал военных фильм обеих воевавших сторон в его совокупности, мы не найдем в нем ничего, что в любых сопоставлениях и сочетаниях могло бы быть истолковано как объяснение истинных причин войны. Все содержание этих фильм настолько ходульно и лубочно и так далеко от истинного смысла происходивших событий, что, внешне иллюстрируя столкновение капиталистических интересов, по существу все эти фильмы служили дальнейшему порабощению широких масс, т. е. тому, на чем объединялись интересы буржуазии всех воюющих стран.

Действительно, если вынести в этих фильмах за скобки то, что отвечало временным агитационным нуждам каждой отдельной воевавшей стороны, т. е. обличение зверств противника, осторожно взятого при этом не как реальная совокупность экономических и социальных элементов, а как расплывчатый и крикливый символ «враждебной силы», — то весь остальной материал окажется годным для употребления в любом империалистическом государстве. Призывы к самоотверженности и героизму, дешевый пафос любви к отечеству, романтика военных труб, поющая о славе и долге, — этими кинематографическими шаблонами пользовались во время войны одинаково как немцы, так и русские и французы. Таким образом военная фильма 1914—1918 гг. была не только бесстыдным гимном войне, исполнявшимся вразброд и в разноголосицу, но очень спевшимся хором поработителей, двинувших широкие массы трудящихся на взаимное истребление и старавшихся извлечь из них

как можно больше полезной военной энергии. Война проходит, интересы вчерашних противников временно приходят в равновесие — трудящиеся же массы могут быть противником непримиримым; поэтому так нетрудно в коллекции военных фильм 1914—1918 гг. нащупать общую линию такого использования военной обстановки, которое еще более утвердило бы господство капитализма над этим «пушечным мясом».

3

Что касается качества и содержания кинопродукции этих лет (защитные цвета — национальны), то они общеизвестны и не требуют подробного их анализа. Остановимся несколько только на американских фильмах, имеющих особый интерес благодаря тому, что до вступления Америки в войну они выражали отношение к ней нейтрального капиталистического государства. Нет, конечно, ничего удивительного, что это отношение не было каким-либо принципиальным и осуждающим войну. Да и как могла кинопромышленность Америки осуждать источник обогащения своей страны через военную промышленность? Поэтому для начала война в американских фильмах использовалась всего только как экзотическая обстановка обычных романтических тем. Войной зрителя не запугивали — и фильма строилась так, чтобы счастливый поцелуй влюбленных, неожиданно встретившихся где-нибудь в лазарете (он — раненый «герой» вообще, она — сестра милосердия), доминировал над артиллерийским аккомпанементом. Во времена немого кино достичь этого было особенно нетрудно. Но это якобы «невинное» сочетание военных ужасов и военных красот было оставлено приблизительно в конце 1916 г., когда потребовалась подготовка общественного мнения к возможному вступлению Америки в войну. Началась полоса противонемецких фильм, в которых особенно излюбленным был сюжет шпионажа. И, наконец, когда американские солдаты стали переправляться за океан, то предварительно — в военных лагерях — ими проходился краткий курс патриотизма и ненависти к немцам на фильмах, которые уже ничем не отличались от соответствующего творчества других воевавших сторон. Интересно только отметить, что американская военная фильма находила главный сбыт именно в этих лагерях, где посещение киносеансов было обязательным.

Но Америка оказывалась все же страной, которая дала в то время направленную против войны фильму Чарли Чаплина «Shaul der Arms». В ней Чаплин играл свою постоянную роль социального неудачника, и его полубессмысленные приключения, происходившие в этом случае на фронте, обессмысливали и осмеивали всю социальную обстановку войны. Построенная в форме гротеска фильма благополучно прошла через цензуру. Другой вопрос — насколько ее объективный смысл доходил до зрителей и не показывалась ли она в тех же самых военных лагерях, чтобы внушить американскому солдату бодрое отношение к войне, на которой случаются такие забавные вещи. Отчетливой же критики войны в ней не было и, понятно, не могло быть, так же как и в двух умеренно пацифистских фильмах 1917 г. — «Цивилизация» Тома Инса и «Сердце мира» Гриффита.

Неменьшего внимания, чем художественная продукция, заслуживает тот киноматериал, который явился результатом работы кинематографа непосредственно на нужды войны. Для использования киносъемочного аппарата в военных целях были созданы специальные органы — назовем Kinematografischeabteilung des Generalsstabs при немецкой армии и Section cinematografique de l'Armee при французской. Вероятно, в недрах этих учреждений и создались первые учебные фильмы о технике человеческого истребления или по крайней мере собирался богатый документальный материал, запечатлевавший практику империалистической бойни. Но документальная убедительность снимков, сделанных с живой (или, вернее, умерщвленной) натуры, оказывалась иногда неумеренно правдивой. Поэтому из них допускались к демонстрированию только такие, которые могли способствовать обострению патриотической слепоты: тыловые сцены, празднества по случаю победы, парады и пр. Основной же материал поступал в военные архивы, в которых он хранится и до сих пор. Характерно, что ряд послевоенных, так наз. пацифистских фильм никак не повлиял на то, чтобы ввести в творческий оборот хотя бы часть этого документального материала: зачем внушать действительное отвращение к действительной войне? Впрочем, кое-что было показано: припоминается даже целая фильма, построенная на документальном материале, — «Верден», настолько, однако, выхолощенная от запаха и вкуса реальной войны, что любой обыватель мог смотреть

ее с такой же благодушной любознательностью, с какой скучающие туристы посещают поля бывших великих сражений.

4

Война кончилась. Период военного империализма для кинематографа, казалось, прошел. Последней фильмой, заключившей его, была фильма Абеля Ганса — «Я обвиняю» (1919 г.), которая, в соответствии с основами Версальского мира, была, по словам режиссера, объективным обвинением немецкого милитаризма. И здесь, как всегда, буржуазное кино очень быстро ответило творческой реакцией на новую расстановку экономических и политических сил.

Несколько лет после этого тема войны находилась под негласным и вполне благоразумным запретом — в воздухе скопилось слишком много революционного электричества, чтобы можно было напоминать о том, как во имя капиталистических интересов было произведено массовое истребление миллионов пролетарских жизней. И только очень постепенно и осторожно произошло возвращение кинематографа к военной тематике, разумеется, совершенно не случайное и связанное — даже в системе новых творческих образов — с необходимостью учитывать новые социальные настроения и новую усложнившуюся политическую обстановку. На смену ура-патриотическим фильмам пришли фильмы, построенные так, чтобы их полезный результат определялся не прямой защитой войны, а косвенным оправданием и приукрашиванием некоторых ее сторон или даже «объективным» ее отрицанием. Военные инвалиды торговали табачными изделиями или уже привычно нищенствовали, непосредственные впечатления от войны выветривались, и в условиях временной стабилизации буржуазия могла рискнуть произвести пересмотр военных ужасов.

Началось с невинных американских фильм, которые в какой-то мере соответствовали фильмам, выпускавшимся Америкой в первые годы войны. В них война — второстепенный фактор, главное — индивидуальная судьба героя, которого война исправляет, награждает или казнит. Появление этих фильм, по словам некоего американского публициста, было вызвано невысказанным требованием американского буржуа, разбогатевшего на войне и пожелавшего увидеть — но только в приятной форме — источник своего обогащения. Американский публицист прав, конечно, только отчасти — и введя войну в фильму как декоративный фон, капиталистическая кинопромышленность очень быстро перешла к изготовлению фильм, в которых война не только показывалась, но и комментировалась. Первой большой военной фильмой, которая по своим формальным художественным достоинствам осталась в немой продукции непревзойденной, была фильма Кинга Видора — «Большой парад». Отлично снятая, прекрасно сыгранная кинематографически и очень выразительно показавшая движение масс и столкновение сил — эта фильма по направленности своего пафоса оказалась гимном человеческому героизму и воинствующей цивилизации. Физиология и социология войны даны в ней как эпика, как зрелище, как величие силы и воли. Армия — это единый победоносный поток, наделенный лучшими человеческими свойствами: храбростью, благородством, юмором, выносливостью и патриотизмом. Война (какая? во имя чего?) — жестокая, но и прекрасная стихия, над которой, однако, торжествуют «вечные ценности» — любовь и героизм. Happy-end показывает это торжественно: герой, сын американского миллионера, потерявший во время войны ногу, возвращается после заключения мира во Францию, где за идиллическими полевыми работами его ждет трогательная пейзанка. Фильма имела большой успех. За ней — с таким же успехом — последовал ряд подобных же фильм, которые, допуская возможность существования военных ужасов, подавали их в таком романтическом ореоле, что приручение и укрощенные ужасы выглядели почти притягательными.

Вслед за американскими фильмами — «Цена победы» Рауля Уолша, «На седьмом небе» Франка Борзеджа, «Два арабских кавалера» Левиса Майльстона — и одновременно с ними стали появляться военные фильмы и в других странах: во Франции — «Верден» Пуарье; в Германии — «Броненосец Эмден», в Англии — «Битва у Фольклендских островов». В некоторых из них делался упор на грандиозность военных событий, в других — на добрые человеческие чувства. Кое-где в подобных фильмах попадали наиболее безопасные отрывки из документального фильмового материала. Одновременно появился целый цикл фильм, в которых тема войны «отстранялась» юмористичностью положений и типов, чувствующих себя — волей режиссера — на войне как на цирковом представлении. Но при всем этом большой качественной или идео-

логической разницы между фильмами героическими и комическими не было: все они разными приемами, но с одинаковой тенденциозностью работали на создание мифа о доблестной войне. Незначительной была и разница по национальным признакам — война дружно трактовалась как общечеловеческая тема.

5

Освоение кинопромышленностью звуковой техники совпадает с возрождением военной фильмы, которая приблизительно к 1927 г. перестала делать битковые сборы. В буржуазной литературе принято мнение, что ренессанс военной тематики в кинематографии объясняется именно новыми техническими возможностями—показать войну вслух — и отчасти литературным влиянием — успехом романов Ремарка, Глезера, Ренна и др. Но если в первом утверждении есть некоторая крупица истины, то ее нехватило бы даже для объяснения постановки дву-трех звуковых военных фильм; для объяснения же целого организованного наводнения из таких фильм этой крупицы явно недостаточно. Еще менее убедительно второе: новая военная беллетристика является не только суммой талантов, но и суммой идей, находящихся в тесной связи со своим временем и классовой обстановкой. Подобные объяснения — только маскировка соответствия между возвращением кино к военным темам и нарастанием военных настроений буржуазии. Именно здесь, в установлении прямой закономерности того, как скопление социально-экономических предпосылок нового империалистического взрыва выразилось в творческой практике всего буржуазного искусства, и в частности кинематографа, и нужно видеть настоящее объяснение. Новое техническое средство — звук в кино — было сразу же мобилизовано на художественную пропаганду идеи войны.

В условиях развивающегося кризиса растут и углубляются междуимпериалистические противоречия. Обостряется классовая борьба в странах Запада и одновременно ширятся успехи социалистического строительства в ненавистном для буржуазии Советском союзе. Такова обстановка, в которой возникают звуковые фильмы о войне. Понятно, что и количество этих фильм и их идейное содержание целиком объясняются преданностью западного буржуазного киноискусства текущим нуждам империализма. И также понятно, что в связи с усложнившимся международным положением война на экране звукового кино уже не всегда имеет единое толкание. Подготовка империалистической интервенции требует иносказательной пропаганды войны: она производится, но нередко с поправками на национальный восторг.

Фильма «Крылья» Уильяма Уелмэна — со звуковым сопровождением, записанным на граммофонных пластинках, — была первой ласточкой, безошибочно почувствовавшей в воздухе запах новой весны империализма. С пафосом, достойным мифа об Икаре, в ней показываются эпизоды воздушной войны, и крылья бомбомета превращаются в архангельские крылья человеческого героизма. Следующая, уже по-настоящему звуковая фильма — «Ноев ковчег» Майкеля Куртиса — проводила небесполезную для оправдания будущего параллель между войной и библейским потопом. И наконец, приблизительно с 1930 г., для кинематографической продукции на военные темы оказались применимыми масштабы этого самого потопа — в таком количестве стали выбрасываться на рынок военные фильмы. Между ними были отдельные честные попытки выступить против войны — можно назвать хотя бы фильму Пабста «Западный фронт 1918» (по роману Иогансена «Четыре пехотинца») или Трива — «Ничья земля». Но субъективный замысел режиссера уничтожался объективным смыслом сделанной им фильмы, ибо, не осмеливаясь на критику войны в ее социально-экономическом содержании, такой «честно» мыслящий режиссер довольствовался сострадательной защитой попранных человеческих чувств. В лучшем случае фильма получалась пацифистской, а если при этом режиссер заботился о «творческой беспристрастности», то и не лишенной некоторых, украшающих войну элементов. Интересны наблюдения одного французского журналиста над тем, как воспринимают зрители добрые намерения Пабста. Он пробовал хлопать реплике из фильмы — «Если бы мы были героями, давно уже были бы дома» — на него зашикали. Зато аплодисменты раздались во время показа кадров атаки французами немецких окопов. Батальные эпизоды фильмы оказались убедительнее, чем ее отвлеченные пацифистские рассуждения. Не менее красноречив факт, относящийся к этой же фильме, — в Праге инструктора офицерской шко-

лы советовали своим питомцам учиться на ней, как бросать ручные гранаты.

Пацифистской — в самом плохом, елейном смысле слова — является и наиболее нашумевшая военная фильма — «На западном фронте без перемен», которую ставил Левис Майльстон. Христианская лирика и человеколюбивое возмущение против артиллерийского огня, смертей и всех военных ужасов (но не против сил, их вызывающих) служат в этой фильме, конечно, не столько разоружению вообще, сколько политическому разоружению широких масс. В отличие от вышеназванных, эта фильма по своей идеологии более откровенна, и ее нравоучительность дана в ней с хрестоматийной отчетливостью и евангельским лицемерием — «не убий». Характерно для нее также наличие некоторой косвенной направленности против немецкого армейского духа: отрицательная фигура немецкого унтер-офицера дана в ней как самое широкое обобщение. Здесь уже проявляются признаки обостряющегося расхождения между политическими интересами отдельных империалистических государств, и своеобразная связь между ростом воинствующего национализма в Германии и возникновением этих обличительных кадров, несомненно, существует. Именно поэтому (а вовсе не в силу своей антимилитаристической идеи) фильма находилась долгое время в Германии, — а заодно и в других странах, пестующих фашизм,— под запретом. Ее же первые скандальные демонстрации происходили в одно время с показом двух патриотических, откровенно милитаристских фильм — «Парад Стального шлема» и «Флейтовый концерт в Сансуси».

Империалистическая война становится реальной и близкой возможностью. Поэтому уже не ложно-пацифистские, а откровенно милитаристские фильмы, подобные последним названным, определяют качество и идейный уровень общей массы звуковых военных фильм. Война уже воспевается, и не в отвлеченных общечеловеческих образах, а как патриотический и национальный долг и подвиг. Невозможно перечислить все, сюда относящиеся фильмы — «Патруль», «Горы в пламени», «Балаклава», «Деревянные кресты» и т. д. — бесконечное количество сухопутных, воздушных, морских и шпионских фильм. В них пересматриваются ценности, скомпрометированные в 1914—1918 гг., берутся под защиту как стихийная красота войны, так и доблесть офицеров и благородный труд шпиона. Их дополняет кинохроника, в которой показываются парады, новые модели истребителей и наиболее живописные сцены из событий на Дальнем Востоке. Вид настоящей человеческой крови должен закалять нервы, а зрелище национальной военной мощи — воспитывать любовь к отечеству и народную гордость.

Все это — материал, действующий непосредственно и достаточно прямолинейно. Но, кроме него, целям военного воспитания служат фильмы, которые работают или историческими параллелями, или обыгрыванием военной среды в мирной обстановке (или в обстановке войны, гротескно искаженной). Подобные фильмы также плодятся безостановочно.

Список исторических фильм не менее богат, чем список современно-военных. Исторической (из эпохи наполеоновских войн) является «Последняя рота» — своего рода кинобаллада о гибели горсточки храбрецов, прикрывающих отступление немецкой армии. Историческая по существу фильма и «Флейтовый концерт в Сансуси», центр которой в личности Фридриха Великого. Ее автор Уцицкий поставил также и другую нашумевшую историческую фильму — «Йорк», в которой (опять в обстановке наполеоновских войн) показывается конфликт между формальным военным долгом и патриотическим сознанием государственного блага — с заключительным торжеством последнего. Список продолжается рядом подобных же фильм, перечисление которых, в силу их идейной однокачественности, не столь существенно.

Во всех этих фильмах исторические сюжеты берутся в таком противопоставлении современности, что идея фильмы превращает кинематографические тени славного прошлого в живых агитаторов за будущее, путь к которому лежит через национальное (национал-социалистическое) возрождение и через войну. Подобно «Гамлету», разыгрываемому во фраках, тема военного подвига, облеченная в исторические костюмы, остается тем, чем она есть, — воплощением военных мечтаний. Поэтому история в кинематографическом переложении в первую очередь рекомендована для школьников — столько в ней благородства, мужества и гражданской добродетели. По ней учатся потенциальные солдаты будущей империалистической войны — и учатся не «высоким чувствам» и «добродетелям», а захватническим националистическим инстинктам. Для нищающей, разди-

раемой кризисом Германии — главной производительницы подобных фильм — эта апелляция к прошлому, которая отражается в кинопродукции, конечно, особенно показательна как одна из ставок реставраторов германской империалистической мощи.

Комический элемент — обязательный составной элемент всех военных фильм. В каждой из них непременно фигурирует какой-нибудь простак в военной форме, который нейтрализует своим неиссякаемым юмором и смешной глупостью действительный зловещий смысл военных событий, опрокидывающий иногда — помимо воли режиссера — бутафорскую нарядность фильмы. Прием своеобразной идеализации войны более детально разрабатывается в цикле специально фарсовых постановок, лишенных, понятно, чего-либо похожего на чаплиновское мастерство. Все подобные фильмы отличаются, как правило, добротной и веселой примитивностью и рассчитаны на очень нетребовательные вкусы. Фильмы о забавных приключениях на войне должны действовать не качеством, а количеством — и количество их действительно огромно. Главные герои в них — толстяки, долговязые уроды и просто весельчаки. Разнятся эти фильмы не по содержанию, которое всегда весело, бессмысленно и тенденциозно, а всего лишь по названиям. Но будь то «Гордость третьей роты», «Цирк на войне», «Позвольте выйти, господин унтер-офицер!» или любая другая лента — все они развлекают не от избытка веселых чувств, а из расчета на незаметную, но безошибочную убедительность смеха.

Использование звуковой техники создало военную оперетку, в которой тот же самый толстяк, долговязый урод или просто весельчак действует в музыкальном оформлении, каламбурит и играет на гармошке. Когда же он зрителю примелькался и наскучил, как наскучили Пат и Паташон, тоже, между прочим, уже показанные на военном фоне, — наступила эпоха «мирно-военных» фильм, которая продолжается до сего времени. Сцены веселой казарменной жизни чередуются в них с лирикой любовных похождений; щедро и с предельной фотогеничностью показываются парады, маневры и учения. И через любое сюжетное хитросплетение проступает единая тенденция: вот как прекрасна праздничная жизнь солдата своего отечества! Опереточная внешность этих фильм позволяет им быть беззастенчивыми в стилизации действительности. Зритель, может быть, догадывается, что таких благородных генералов, братски относящихся к нижним чинам офицеров и всей счастливой и сытой обстановки военных будней в природе не существует, но ведь — это оперетка! И он не требует логики и правдоподобия, а довольствуется такими фильмами как занимательным зрелищем, и, незаметно для себя, начинает их тенденции кое-как усваивать. В результате зритель приходит к выводу: «Что ж, если подобная жизнь (по фильме хотя бы «Команда любви») воспитывает к войне, то так ли ужасна сама война?

Так работает западное буржуазное киноискусство на подготовку империалистической войны. Окрашенная трагически, лирически или юмористически, война с буржуазного экрана оказывается совсем не столь страшной. Нет ни одной буржуазной фильмы, которая представляла бы собой действительный и действенный протест против войны. Ни одна из них войны не отрицает, а, взятые вместе, все они ее защищают и оправдывают.

В. Моргенштерн

на полях стенограммы

Всесоюзное совещание работников кинохроники

В творческой биографии каждого из нас бывают такие большие, значительные, узловые дни, когда по-новому остро, по-новому ярко начинаешь воспринимать окружающую тебя действительность, когда переоценивается весь пройденный путь, когда начинаешь предъявлять к себе и к окружающим новые, качественно более высокие требования. Такими большими для каждого хроникера днями были дни всесоюзного совещания работников хроники. Круг вопросов, затронутых совещанием, широк, но мы остановимся только на творческих вопросах, практическое решение которых стало необходимым условием дальнейшего качественного роста хроники.

1

В России до революции кинохроники фактически не было. Эпизодически, от случая к случаю, снимали хронику Ханжонков, Дранков, Ермольев. Немногие операторы-хроникеры «работают от европейской фирмы» Патэ, Гамон, Эклер. Снимались «трагические случаи», крушения, пожары, наводнения, снимались царские дни, конкурсы красавиц, освящение знамен «Его величества лейб-гвардии» полков. Широко прокатывалась заграничная хроника — сенсационная, подчиненная интересам буржуазии, на экранах перемежаясь с обывательской пошлятиной, с цыганским надрывом русской «Золотой серии», с псевдонародными ямщиками (был такой специальный «жанр»), картинами Дранкова и пр. На задворках «художественной» кинематографии работали и росли отдельные мастера кинохроники. В этом отношении интересен путь старейшего хроникера П. И. Новицкого. В 1910 г.— оператор-хроникер в Московском отделении фирмы «Гамон». В 1912 г. — оператор-корреспондент на Балканском фронте. Дальше Сербия, Турция, Париж, Берлин, Вена, Ницца. В 1914 г. война застает Новицкого в Берлине. С последним поездом Новицкий возвращается в С.-Петербург.

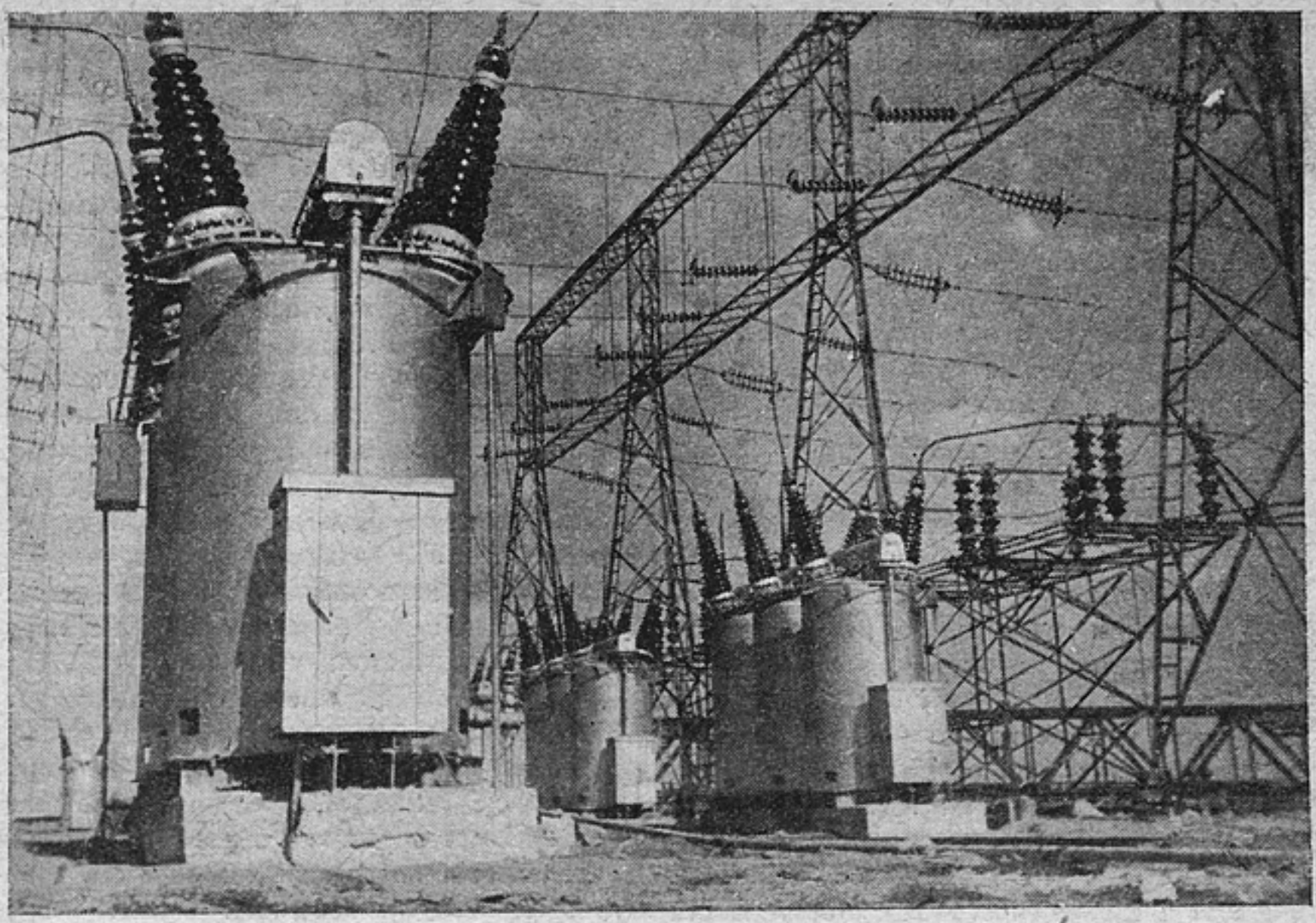
Итак, война. Буржуазия, учитывая огромное агитационное значение хроники, выпускает журнал за журналом. Выпускаются специальные хроникальные фильмы. Тот же П. К. Новицкий работает на фронте, работает уже рядом с другими операторами. От февраля до октября хроника, объединяемая Скобелевским комитетом, делает по существу то же дело, что и до революции. Выпускаются ура-патриотические журналы, лозунг «Война до победного конца» не сходит с экрана.

Октябрь положил начало советской кинохронике. Пионеры советской кинохроники— Тиссе, Новицкий мечутся по фронтам, фиксируя ценнейшие документы гражданской войны. Нет пленки. Снимают на позитиве. Снимали: Зимний дворец, Смольный, Гатчину, Лугу, Гельсингфорс, петлюровщину, Киевскую раду, роспуск Учредительного собрания, восстание анархистов в Москве, наступление Юденича и т. д.

Выходят регулярные киножурналы.

Значительный расцвет советской кинематографии в годы нэпа в некоторой степени обескровливает хронику: ряд работников уходит в игровую кинематографию. Остается незначительная, тесная кучка хроникеров, продолжающая дело советской киножурналистики. Ведущие позиции занимает группа киноков во главе с т. Вертовым. Эта группа, несмотря на ряд ее серьезнейших методологических ошибок, сыграла в деле развития советской кинохроники большую и прогрессивную роль. Тов. Осинский по поводу выхода в свет «I серии Киноглаза» в № 1 «Правды» за 1920 г. писал:

> «Пример из советской кинематографии: мы имеем в виду «Киноглаз». Здесь дан лозунг: ни бестенденциозного, не связанного никакой интригой «Патэ-журнала», ни, с другой стороны, бытовой картины, отражающей доминирующую обстановку и свойственные ей старые пружины «интриги», ни бесплодной тенденциозной публицистики на экране. А иначе вот как: беру свою социальную волю, свя-



Кадр из фильмы „КШЭ". Режиссер Э. Шуб

зываю ею те картины, которые хочу наблюдать. И получаю новый тип картины, которой не было до революции и не может быть за границей».

Группа киноков дала ряд работ, из которых наиболее ценными бесспорно являются так наз. «Ленинские правды». Кинохроника в дальнейшем переросла позиции документализма. Здесь не время и не место дискутировать по этому вопросу, но нам кажется, что так наз. документальный материал Вертова в его руках обезличивался, терял специфику документа и был лишь средством для построения ряда более или менее удачных монтажных комбинаций.

Новым значительным этапом развития советской кинохроники является 1927 г. Снова выходит Совкиножурнал, организуется специальный отдел хроники при фабрике Союзкино, перерастающий затем в фабрику, а после и во Всесоюзный трест хроники. В 1927 же году выходят работы т. Шуб «Падение династии Романовых» и «Великий путь», работы огромной значительности. В статье «Первая работа» в 1928 г. Э. И. Шуб писала:

«Увязывая смысловым монтажем разрозненные куски событий, фильма «Падение династии Романовых» явилась подлинным кинодокументом недавнего прошлого. Установка не только показать факт, но дать факту оценку с точки зрения победившего в революционных боях класса. Это сделало фильму, смонтированную в основном из контрреволюционного материала, революционной и агитационной».

Зрителя агитируют — реальная среда, реальные люди и события, данные в исторической последовательности, в правильном сопоставлении. Фильмы Э. И. Шуб не только агитационно-пропагандистские, но и эмоционально-насыщенные. Потому что нет силы, более воздействующей, чем сила факта, поданного изобретательно с ясной целевой установкой. И характернейшая черта Шуб — вещи ее, при всей кажущейся «объективности» факта, глубоко субъективны: все время мы видим лицо автора, его отношение к материалу, его отношение к действительности. Еще в 1930 г. Шуб писала:

«Важно не только снимать факты, не только показывать, важно наше

отношение к фактам. Это отношение должно определить и моменты съемки и процесс организации факта для экрана. Только тогда хроника будет действительным орудием агитации и пропаганды».

Мы умышленно столь подробно останавливаемся на высказываниях Э. И. Шуб, ибо нам кажется, что здесь проходит ведущая, определяющая линия дальнейшей работы кинохроники и киноперiодики в частности. И, наконец, в заключительном слове на диспуте о «КШЭ» Шуб говорила:

«Наша эпоха так грандиозна, так замечательна и так велика, что нечего бояться, что Шуб снимает сейчас факты и субъективно их монтирует. Субъективизм, лиризм, это необычайная моя настроенность, мое органическое участие в этой эпохе моими работами, если они будут целеустремлены, научит меня говорить голосом того класса, не для которого, а вместе с которым я хочу работать. И я думаю, что этой субъективности бояться не надо».

Э. И. Шуб, больше чем кому-либо другому из работающих на хронике, свойственна та высокая взволнованность творческого голоса, то чувство эпохи, которое помогает ей давать полноценные вещи, вещи глубокого дыхания и которого так досадно мало у работников нашей киноперiодики.

2

Мы уже писали выше, что годы 1927—1932 были годами организационного роста хроники, роста ее технических возможностей, творческого роста ее кадров. На работу по кинохронике приходит ряд работников соседних участков кинематографии. Приходит Блиох, Я. Посельский, И. Посельский, Медведкин, Кауфман, Паллей, Беляев и др.

Что же стоит за этим перечнем имен? — Я. М. Блиох. Если правда, что личный опыт художника определяет его творческое лицо, то в отношении Блиоха это правда дважды.

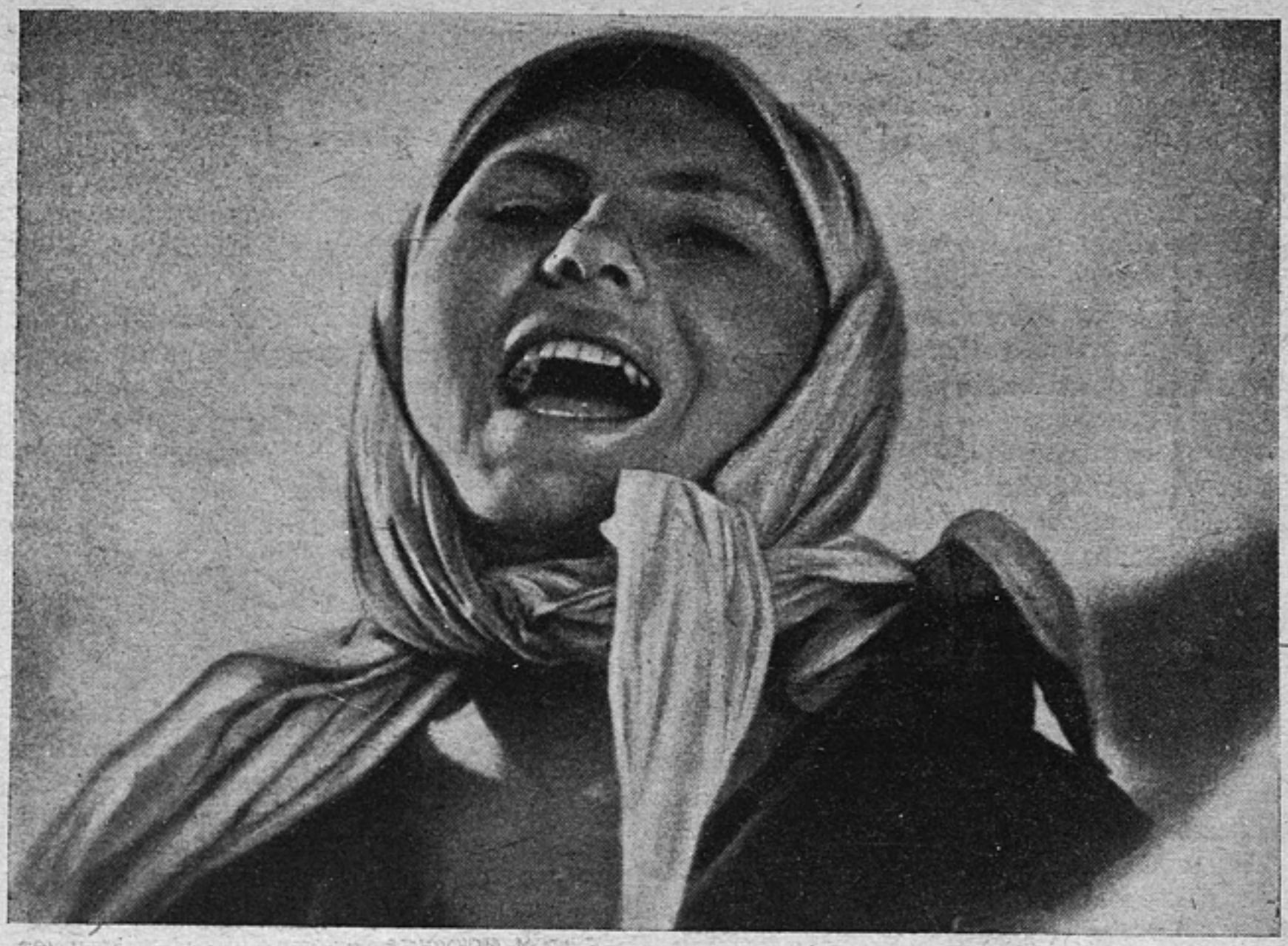
«Шанхайский документ», документ не только творческого мужества — было тогда «зазорно» работать в неигровой кинематографии,— но и документ личного человеческого мужества, съемки в более чем тяжелых условиях. Опыт «Шанхайского документа» должен внимательно и настойчиво нами изучаться. Здесь огромный запас эмоционального напряжения при внешней скудости хроникального материала.

«За фронтом фронт» — фильма о Первой конной, о людях, делах и днях — едва ли не первая фильма, где материал гражданской войны подавался просто, по-деловому, по-человечески, без романтической дымки линз, моноклей и прочих, обычно неизбежных аксессуаров. Однако эта фильма страдает грехом, присущим многим нашим картинам,— неудачным показом массы. Колоссальные массивы Первой конной подавили в фильме отдельного человека. Фильма о людях убедительно, выпукло этих людей не показала. И второй, связанный с этим недостаток — многотемье, нарушающее архитектонику вещи.

Наконец, работа в выездных редакциях. Кинематограф, поставленный на службу социалистическому строительству не фигурально, не «вообще», а буднично, по-деловому. Качество выпуска выездной редакции определяется тем деловым интересом, который он, выпуск, вызывает. Фильма — производственное совещание, причем совещание горячее, делающее непосредственные выводы — вот задача выездных редакций, и здесь у т. Блиоха ряд крупнейших достижений. Редакции на Кузнецкстрое, постройке Окского моста, на Горьковском автозаводе — образцы, на которых учились, учатся и долго еще будут учиться работники выездных киноредакций.

Яков Посельский — пришедший на хронику с участка так наз. культурфильмы (так это тогда и называлось), автор ряда больших и по метражу и по принципиальному значению фильм—«Всесоюзная спартакиада», «Энергетика», «Процесс промпартии», «Пятнадцатый».

Я. Посельский значителен прежде и больше всего монтажной изобретательностью, поднимающей событийный фильм типа «Пятнадцатый» до огромной эмоциональной заразительности, поднимающей, казалось бы, случайный материал до яркого, запоминающегося образного ряда. Знание техники кинематографа, умение «выжать» из аппарата все таящиеся в нем возможности ставит Посельского в ряд не только с крупными мастерами хроникальной фильмы, но и кинематографии в целом. Кадры нарастающего темпа работ на Днепрострое в «Энергетике», двойная экспозиция затопленных украинских хат или мельницы, ритмически вздымающей и опускающей свои



Кадр из фильмы „Небывалый поход". Автор-оператор Мих. Кауфман

крылья под водой освобожденного Днепра,— эти кадры запоминались и доходили до зрителя с предельной ясностью и выразительностью. Качество приема определяется не его сложностью, а его логической необходимостью. Сейчас Посельский работает над новой физкультурной фильмой. Новой потому, что эта вещь должна быть первой попыткой создания так наз. художественной хроникальной фильмы. Вводя зрителя в фабульную завязку вещи и перенося все мотивировочные кадры на хронику, Я. Посельский излагает сюжет игровыми кусками и аргументирует кусками хроникальными. Я. Посельский пытается создать новый жанр хроникальной кинопродукции.

А. Медведкин. Мы помним Медведкина, работающего с Охлопковым на «Пути энтузиастов», мы помним Медведкина, автора ряда сатирических вещей, мы помним измученного, похудевшего Медведкина, по винтику собирающего кинопоезд. И с этой поры говорить о Медведкине — это значит говорить о кинопоезде. Кинопоезд — это больше чем четыре вагона и 32 кинематографиста. Это прежде всего воля к работе, энтузиазм и непрестанные, ни на один день не затихающие поиски все новых и новых средств, способов и методов работы. Кинопоездом выпущены комедии «Про любовь», «Тит», «Западня», фельетон «Дыра» и несколько новых по форме работ, так наз. социалистических счетов.

Работа над комедией бодрой, веселой и необычайно острой—вот что отмечает Медведкина от всей армии кинематографистов. И есть еще одна особенность комедий Медведкина— они рождаются в непосредственной близости к зрителю. Они строятся на злободневной тематике. Такова «Про любовь» криворожского рейса, «Тит» — колхозного и «Западня» — военного. Фельетон «Дыра», едва ли не лучшая вещь Медведкина, сделан в совершенно новом жанре. Сделан на стыке хроникальных и игровых кусков.

Социалистический счет, одна из наиболее действенных форм кинематографа, помогающего на конкретных участках советского строительства, форма наиболее оперативная, также разрешается Медведкиным путем использования хроники. Лозунг навстречу зрителю расшифровывается

кинопоездом, как обязывающий итти плечом к плечу с этим зрителем, как обязывающий вести за собой этого зрителя. Они уже хорошо знакомы друг с другом — упрямый режиссер Медзедкин и многотысячный зритель работ кинопоезда.

Число таких характеристик можно было бы значительно увеличить. Можно было бы говорить о Кауфмане, ярчайшем представителе неугомонного племени искателей, искателей новых, необычайных методов построения фильмы. Можно было бы говорить о его ошибках, о его достижениях, а их много. Можно было бы говорить о Иосифе Посельском, создавшем фильму «Москва». Можно было бы говорить о ветеранах кинохроники, о Кармазинском, Гурове, Сеткиной, говорить о замечательном человеческом материале, которым располагает кинохроника. Растут выдвинутые хроникой молодые творческие работники: Слуцкий, Самгин, Ошурков, В. Соловьев, Лившиц, Алекс. Лебедев и другие, работающие в Ленинграде, Харькове, Ростове.

Мих. Слуцкий — один из талантливых молодых работников хроники. Ученик Кауфмана. Снимал «сюжеты». Снимал хорошо, с выдумкой, не заштампованно. Снимал приезды делегаций, поливку улиц в Москве, первомайскую демонстрацию. Потом снял пуск Днепрогэса. «Имени Ленина» — картина хорошая, бодрая, смело рвущая с привычным наивным натурализмом «пусков», открытий, демонстраций, появилась на экране. С первых же кадров вы захвачены потоком лаконических четких выразительных и запоминающихся образов. И вот уже забываешь, что лаборатория запорола кое-какие куски, что кое-где «гуляет» звук: вы захвачены мастерством. Картина сделана на уровне большого искусства. Кадры, взятые изолированно от рядом стоящих, могут показаться формалистическим вывихом, лефовским штукарством, но в контексте фильмы они воспринимаются как логически необходимые и целесообразные. Подлинный реализм во весь голос говорит с экрана. Днепрострой, виденный не раз и не два; Днепрострой, ставший обязательной концовкой всех «агитмассовых» фильм, совершенно по-новому показан Слуцким. Люди, обычные люди, они едут в поезде, летят на самолетах, едут на тракторе, разговаривают, спорят, но видишь, веришь, чувствуешь — они готовятся к пуску. Бреется водолаз Оров, гладит платье ударница-бетонщица, поет, свистит. Это люди, которые строили Днепрогэс, которые будут бороться и побеждать на Волгострое. И совсем вы не думаете о проблемах «занимательной» и «развлекательной» хроники.

Не напрасно Эйзенштейн писал:

> «Пока у нас были захватывающие картины, не говорили о занимательности. Скучать не успевали. Но затем захват куда-то потерялся. Потерялось умение строить захватывающие вещи, и заговорили о вещах развлекательных. Между тем не осуществить второго, не владея методом первого... Мы снова должны овладеть методом, директивное указание воплощать в волнующие произведения».

Нам кажется, что Слуцкий этим методом овладевает.

3

Задачи, стоящие перед советской кинохроникой сегодня, велики, ответственны и почетны. Хроника — ближайший соратник большевистской печати, хроника, стоящая в одном ряду с печатью, со смежной ей художественной кинематографией и всем фронтом искусств, — такая хроника требует напряжения всех творческих сил ее коллектива.

> «Еще многие творческие работники не усвоили, что кинохроника, как и художественная кинематография, должна быть средством не только политического воспитания миллионных масс трудящихся, а также средством мобилизации их вокруг генеральной линии партии, наши творческие работники не поняли и не осознали, что кинохроника, кроме этого, является и средством развлечения, и средством отдыха этих миллионных масс». (В. С. Иосилевич. Тезисы на всесоюзном совещании).

Творческая практика прошедшего года, фильмы «Пятнадцатый» Посельского, «Мы видели лицо Европы» Гикова и Гусева, «Имени Ленина» М. Слуцкого, «Москва» И. Посельского и Гикова и целый ряд других вещей говорят нам о том, что дело создания политически и творчески полноценной хроники двинулось вперед.

Работа ответственнейшего, ведущего участка кинохроники, работа ее периодики, участка, выросшего за последний год и качественно и количественно, требует дальнейшего укрепления завоеванных уже позиций. Звуковой Союзкиножурнал (режиссеры Соловьев, Караушев, Егоров, Ки-

Кадр из хроникальной фильм « „Пионерия". Оператор Мих. Слуцкий

селев), давший значительные качественные сдвиги, в последних своих номерах, пытающийся найти форму увлекательной подачи материала, качественно растущий немой Союзкиножурнал, разрастающаяся сеть специальных журналов — «На страже СССР», «Социалистическая деревня», «Пионерия», «Наука и техника» — уже занимают по праву принадлежащее им место в ряде других произведений советской кинематографии. Но можем ли мы удовлетвориться этим? Нет, и еще раз нет.

> «Ударник. Это слово знает весь мир. Его произносят во всех концах света — одни с восхищением, другие с ненавистью. И неудивительно, ибо в этом слове заключен великий символ социалистического строительства, имеющего во всем мире много преданных друзей и много заклятых врагов». (Передовая «Правды» от 29/XII 1932 г.).

Показ конкретного человека, показ ударника заводов, полей, науки еще не нашел себе разрешения в хроникальной кинопродукции. Человек, а снимали у нас этого человека много, дается фотографически: портрет — надпись, портрет — надпись. Галерея напряженно улыбающихся людей заменила показ человека в действии.

> «Ценность людей в наше время не в том только, что они открывают разного рода Америки, а прежде всего в том, что эти люди вмешиваются в самую гущу жизни, идут в самую прозаическую грязь и ухабы и освобождают землю нашу от всякой нечисти» (Анна Караваева «Как я работаю»).

Где у нас в хроникальной фильме этот человек?

> «Пятилетка — это не только широчайшее хозяйственное строительство. Она означает также и величайшую переделку людей. Пятилетка создала не только заводы и машины, она создала также и новый тип человека.
>
> Ударник — вот этот новый человек, строитель социалистического общества — рабочий, сбросивший с себя ярмо капитализма, осознавший себя хозяином страны, хозяином промышленности и беззаветно работающий над построением социалистического общества» («Правда», передовая 29/XII 1932 г.).

Кадр из хроникальной фильмы о Красной армии. Автор-оператор Мих. Кауфман

Где этот новый тип человека, где этот качественно новый человек?

Если монтажница, монтируя негатив журнала, спутает надписи и надпись об ударнике Иванове попадает под кадры рвача и прогульщика Петрова, то что же изменится? Ставший ударником Петров будет так же напряженно улыбаться и щуриться от света, как и ставший рвачом и прогульщиком Иванов. Это горько, но это так.

> «В бетоне и металле воплощен героический труд ударников. Это ударники покорили стихию Днепра, неукротимость которого воспета поэтами. Это они пробрались в недра горы Магнитной, побороли бураны Сибири и создали в глухом, таежном краю величайшие заводы-уникумы. Ничто не могло остановить лавины этого беспримерного наступления: ни палящий зной, ни леденящий холод, ни происки врагов, ни пораженчество маловеров. Рабочий класс под руководством партии прорвался к цели через все преграды. В истории человечества и даже в эпосе народов нет примера, который мог бы сравниться с героизмом создателей пятилетки и блеском ее побед» («Правда», передовая, от 29/XII 1932 г.).

Смотрите, какие большие слова находит «Правда», каким большим творческим волнением охватывают эти строки, какая широта «монтажной фразы». Смотрите и сопоставляйте, товарищи режиссеры. Перелистайте заново ваш улыбающийся альбом. Где эта взволнованность, где этот захват? Попробуйте средствами хроники показать человека не статически, не фотографически, не серией диапозитивов, а в действии, в противоречиях, в столкновении с другими людьми, вещами, событиями.

> «Каков человек внешне, то есть в своих действиях... таков он внутренне, и если он лишь внутренний, то есть если он остается только в области намерений, умонастроений, если он «добродетелен», «нормален» и т. д., а его внешнее не тождественно с его внутренним, то одно так же бессодержательно, как и другое... Человек есть не что иное, как его поступок» (Гегель. «Логика»).

Показать человека не в одном его состоянии, не в одной встрече, не в одном поступке, а в цепи их — уже дальнейший качественный сдвиг в деле показа этого человека. Вспомните эпизод из жизни Дон-Жуана:

> «Знаменитый обольститель потерял время в тщетном ухаживании за тремя женщинами. Одна была мещанка — она любила своего мужа. Другая была монахиней — она не соглашалась изменить своему обету. Третья после долгой и распутной жизни утратила свою красоту, служила в каком-то притоне. После всего того, что она видела и испытала, любовь для нее не существовала. Эти три женщины одинаково поступили, но по совершенно различным причинам. Поступок ровно ничего не означает. Совокупность поступков, их вес и сумма определяют характеристику человека» (А. Франс. «Красная лилия»).

Эта, казалось бы, не к месту приведенная цитата вводит нас в кухню создания образа и с этой точки зрения интересна и заслуживает внимания. Итак, мы устанавливаем: съемка человека в ряде его состояний уже подводит нас к раскрытию образа. Использование в качестве мотиви-

Комсомольская ударная бригада бетонщиков. Кадр из фильмы „КШЭ". Режиссер Э. Шуб

ровочных характеристик реальной среды, в которой эти люди действуют, использование песни, слова, музыки (все это сделано у Слуцкого в «Имени Ленина») — дальнейший шаг по этому пути. Углубленный, вдумчивый подход к материалу, решительный отказ от фотографического фиксирования его даст нам возможность говорить средствами неигровой кинематографии о конкретном живом человеке. Естественно, что такой принципиально отличный от прошлой практики подход к материалу потребует и изменения ряда организационных положений, существовавших в системе Союзкинохроники. Совершенно очевидно, что «сюжет» о человеке не может быть заснят в один день или даже в один месяц.

> «Задача состоит в том, чтобы показать человека классового в его «разнообразных типах», показать, как в процессе строительства нового производства и общества он, активно изменяя мир, тем самым изменяет и себя, изживая там, где они налицо, привычки и навыки, полученные в наследство от другого периода в развитии класса или других общественных слоев, с которыми он раньше был связан» (В. М. Фриче. «О лозунгах углубленного психологизма»).

Однако здесь же надо оговориться, увлечение сюжетами «о человеке» не должно снимать вопроса о событийной информационной хронике.

Здесь мы подходим к вопросу организации материала внутри отдельного хроникального издания. Номер периодического киноиздания складывается из пяти-шести отдельных самостоятельных эпизодов — так наз. «сюжетов». «Сюжет», имеющий средний метраж 40—50 метров (с надписями), строится с необычайной универсальностью, с ремесленным умением укладывать именно в этот метраж и приезд очередного посла, и первый блюминг, и социалистическую перестройку человека. Естественно, с этими заданиями трудно справиться, и если одни «сюжеты» втискивались в метраж, то другие, наоборот, наводнялись кадрами, прямого отношения к теме не имеющими,— засорялись лишним материалом. Хроника в своем качественном росте переросла так наз. «сюжет».

Советская хроника должна не только информировать, но и объяснять явления, аги-

Красноармеец-национал. Кадр из киножурнала „На страже СССР". Оператор Р. Кармен

тируя конкретными фактами, а не сопровождать показ фактов агитацией.

Это подводит нас к вопросу о жанрах, о жанрах внутри периодического издания. И если один сюжет, скажем, о конкретном ударнике, должен подаваться в плане очерка на 100—120 метров, то другой — информационный—может подаваться на 20—30 метров и т. д. Это положение практически уже осуществляется периодикой Союзкинохроники, но требует более детального изучения и четко поставленной установки на тот или иной жанр, уже в задании на съемку. Было бы наивным думать, что киноочерк, кинофельетон, возникает сам собой из столкновения обычного хроникального материала и несколько необычно поданных надписей. Так же ошибочно думать, что очерк внутрипериодического киноиздания — обычный киноочерк, только сокращенный с двух частей до 100—120 метров. Сама малометражность, сама ограниченность средств уже диктует и специфику его построения, и мне кажется, что это не его недостаток, а его достоинство. Лаконичность, тщательный отбор средств выражения, их предельная эмоциональная насыщенность при повышенной технической изобретательности — путь к созданию полноценного очерка внутри непериодического киноиздания.

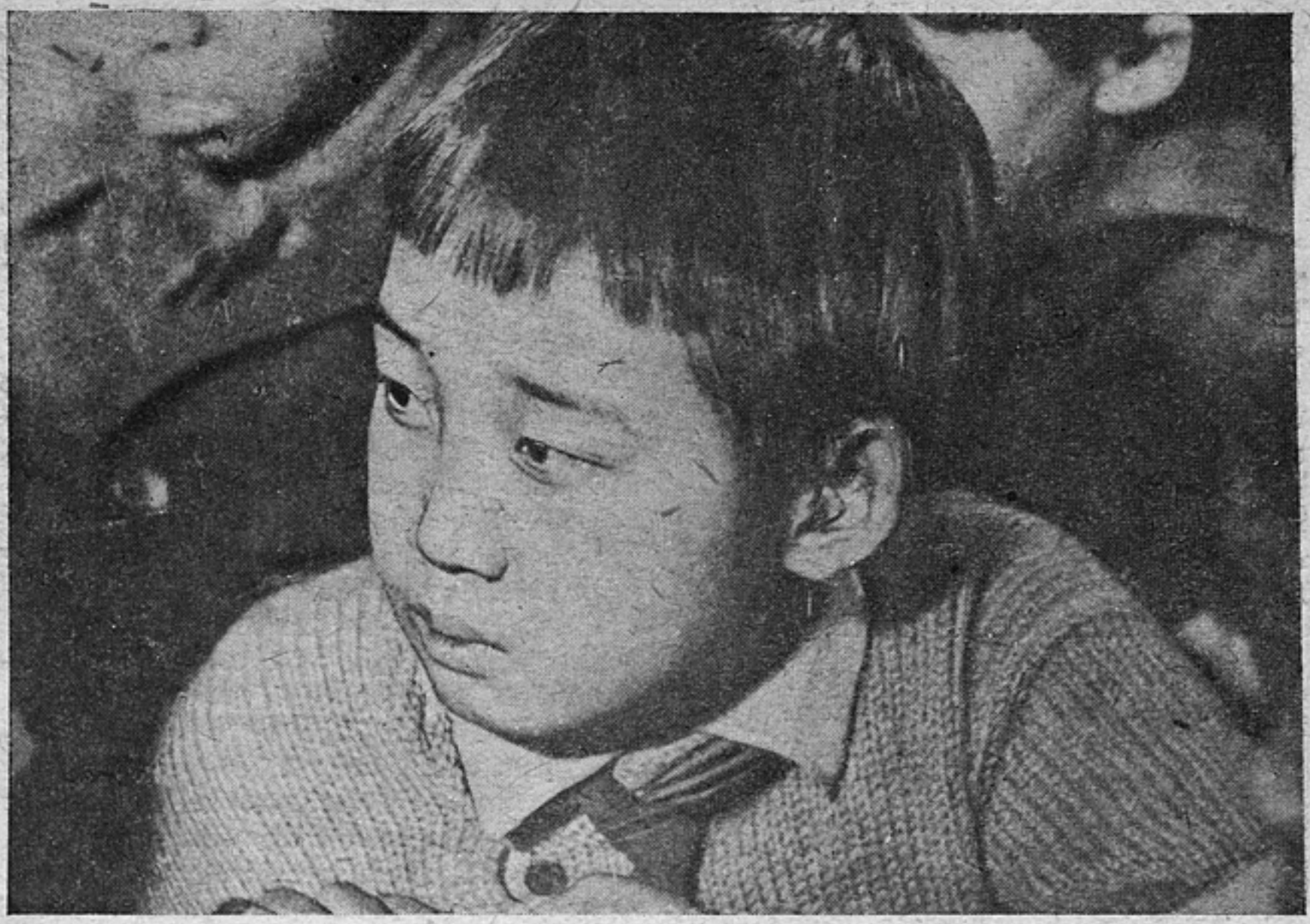
> «Где в литературном океане найдете вы всплывшую книгу, которая могла бы поспорить по таланту с такой газетной заметкой: «Вчера, в четыре часа молодая женщина бросилась в Сену с «Моста Искусств» (Бальзак. «Шагреневая кожа».).

Теперь об архитектонике номера. Мы уже говорили о том, что номер складывается из пяти-шести замкнутых в себе «сюжетов». Взаимное сцепление и отталкивание этих сюжетов, их координация решают качество построения журнала. Построение журнала, существовавшее до последнего времени, я назвал на одном из производственных совещаний «натюрмортным». Говоря это, я исходил из того, что натюрморт предусматривает такое настроение вещи, когда художник

> «берет предмет (безразлично, «одушевленный» или «неодушевленный») в изолированном от среды и отвлеченном от их внутренних функций виде и комбинирует в новых, свободных от природной значимости этих предметов сочетаниях» (Федоров-Давыдов. «Русское искусство промышленного капитализма»).

Разумеется, в кинематографии это делалось по совершенно иным причинам и иным творческим поводам. Вернее, совсем без причин и поводов. Журнал получался анемичный, не имеющий движения — скучный журнал. Зритель вынужден был с трудом переносить творческое бездорожье, на ухабах и срывах такого искусства. Спасало что? Спасал материал. Спасала гениальная тема сегодняшнего дня. Но этого мало, нужна организующая воля художника. Значит ли это, что я возвращаюсь к пресловутому «тематическому журналу» (журналу на одну тему, скажем: номер угольный, номер физкультурный)? Нет. Это значит только, что журнал должен быть продуманным, цельным, выполненным по заранее намеченному плану. Это в хронике на сегодня есть и в этом одна из больших ее побед.

Теперь о главном. Об операторе. Совещание констатировало, что качество хроникального киножурнала в основном определяется оператором, снимающим тот или иной сюжет. Оператор — ведущая фигура советской кинохроники. Это хорошо, это очень верно, но это и обязывает. Обязывает к большой политической, творческой и



Кадр из хроникальной фильмы „Пионерия". Оператор Мих. Слуцкий

технической подкованности, несовместимой с операторским ремесленничеством. Оператор-художник, и художник технически вооруженный, чуткий и политически грамотный. Тов. Динамов в своей речи на нашем совещании сказал, что хроника держит руку на пульсе современности. Надо, чтобы эта рука была твердой, умелой, была бы рукой художника. Нужно много работать, нужно уметь видеть действительность глазами художника. Это значит видеть так, как дано видеть не каждому. Для хроники это особенно важно. Это избавит нас от наивных инсценировок и даст нам четкий, острый образ, построенный средствами хроники. И если вы, товарищи операторы, говорите о человеке, то умейте этого человека видеть. Федька Каторжник, у Достоевского в «Бесах» говорит:

«У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего не видает.

Или сказано: дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и званья нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его».

Обогащайте свой язык в показе этого человека. И изобретательность в выборе средств (оптика, точка, свет и т. д.) должна стать обязательной для каждого оператора-хроникера. Путь от случайных находок к высококачественному уровню всей хроникальной продукции намечен. За нас — качество руководства, за нас — замечательнейший материал нашей действительности, за нас — наш бесспорный качественный рост.

Веньямин Вишневский

кинематография в июльские дни 1917 г.

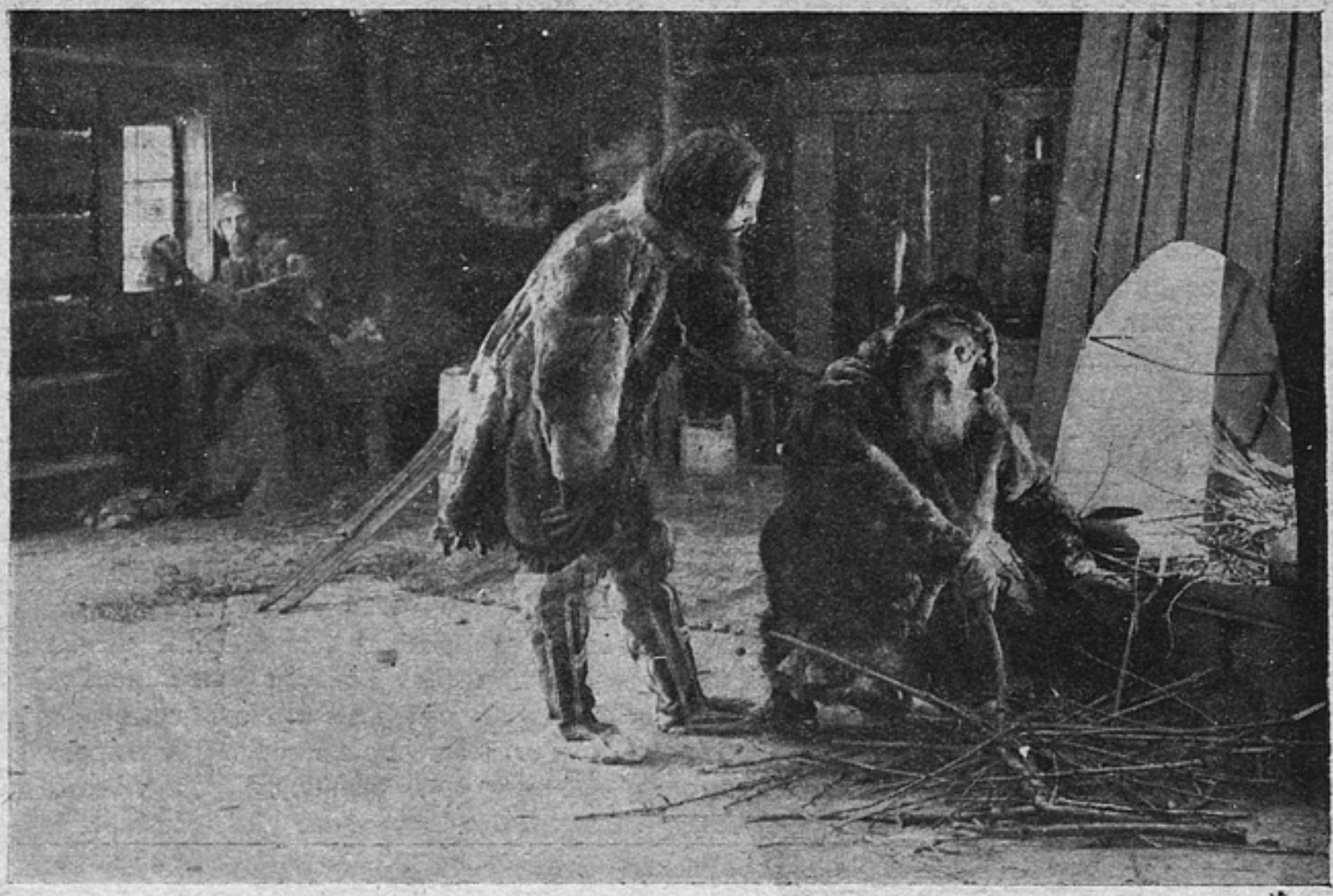
Внимание Временного правительства к отечественной кинематографии в первые дни Февраля мало чем отличалось от внимания царского правительства. Как известно, Николай II, очень любивший кинематограф «для себя» и очень часто снимавшийся, совсем не хотел заботиться о развитии отечественной кинопромышленности. До нас дошли его достаточно ясно сформулированные высказывания на этот счет:

> «Я считаю, что кинематография пустое, никому ненужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует» (см. его резолюцию 1913 г. по докладу Департамента полиции о перлюстрированном письме из Америки члену Государственной думы Ф. И. Родичеву о судьбах русской кинопромышленности).

Кинематография и при Временном правительстве долгое время оставалась беспризорной. Назначив меньшевика Икова комиссаром Скобелевского комитета и присоединив к наименованию «Скобелевский» в качестве фигового листка эпитет «Просветительный», Временное правительство считало после этого вопрос о кинематографии законченным. Наблюдение над кинематографией в Москве было поручено Русскому театральному обществу, а это было самое худшее из того, что можно было вообще придумать, так как между театром и кинематографом в то время существовала непримиримая война. Долгое время московские кинопредприниматели, сорганизовавшиеся в «Союз кинодеятелей», тщетно добивались места для представительства в Комитете общественных организаций — местном органе Временного правительства. Это так дезориентировало некоторую часть кинодеятелей, что они даже пытались опереться на Совет рабочих депутатов, создав там «кинематографическую комиссию». Выпустив совместно с Советом агитационную ленту «Великие дни революции в Москве», «Союз кинодеятелей» вскоре поспешил ретироваться, убедившись, что «заработать на революции» не так просто.

Единственно, каким «завоеванием» могли похвастать после февральского переворота кинематографисты,— это упразднение цензуры. Кинематография, задыхавшаяся от драконовской царской цензуры, не преминула по-своему воспользоваться «свободой», и вскоре экран был захлестнут потоками порнографии («Распутный старец», «Божья благодать», «Святой чорт» и т. д.). Против порнографии (без чего в то время казалась немыслимой кинематография) Временное правительство особенно не протестовало, но «глумление и издевательство не только над духовенством, но даже над религией, возбуждавшее справедливое негодование православного населения», не входило в расчеты министра-«социалиста» Гвоздева, и 23 апреля Министерство внутренних дел распорядилось «установить неослабный надзор за означенными зрелищами, и в частности за демонстрирующимися в кинематографах картинами» («Обозрение театров», № 3461). Когда это показалось недостаточным, 5 мая было опубликовано специальное постановление Временного правительства «о надзоре за публичными зрелищами».

Таким образом все «завоевания» кинематографии вскоре свелись на-нет. Если учесть еще ряд других постановлений — о сокращении пользования электрической энергией и времени открытия кинотеатров, поставивших кинематограф под серьезную угрозу, и постановление Временного правительства от 17 июня о передаче Скобелевского комитета в Министерство призрения (?), то будет вполне очевидно глубокое равнодушие Временного правительства к судьбам российской киноиндустрии. А киноиндустрия в то время, несмотря на политическую и хозяйственную разруху, привлекает внимание многих дельцов, ищущих легкой наживы. Кинофирмы растут, как грибы. Появляются такие солидные предприятия, как «Нептун» с двухмиллионным основным капиталом. Насколько предприимчивы и изобретательны были тогда



История революционера, проведшего долгие годы в ссылке и возвращенного в свободную Россию указом „гражданина Керенского". Внук революционера—против войны. Однако, под влиянием эсеров оба „революционера" отправляются добровольцами на фронт

некоторые «киноэнтузиасты», видно из следующего объявления «Брачной газеты»:

> «Кино-Режиссер-Оператор — 26 лет, среднего роста, энергичный, пользующийся популярностью, доставленной ему постановкой лучших пьес для кино, любящий искусство, природу, музыку, поэзию, все светлое и красивое, стремящийся к осуществлению своей мечты, жаждет знакомства, цель — брак, с девицей или вдовой, не старше 30 лет, могущей разделить и облегчить дорогу к достижению идеала, обеспеченной капиталом не менее 50 000 рублей, для собственного производства кинокартин» («Брачная газета» 1917 г., № 37).

Кинематография, как умела, боролась за собственное самоопределение. А умела она плохо.

Попытка использовать «популярность» Ленина и большевиков для поправления репертуарных неудач была в действительности тонким расчетливым политическим ходом.

Когда Временное правительство вслед за опубликованием известного «документа» Алексинского об «измене» Ленина, при пособничестве меньшевиков и оборонцев, официально санкционировало погромную кампанию против большевиков, небольшая кучка кинематографистов захотела выслужиться. Да и что можно было ожидать от российских кинохалтурщиков, специализировавшихся на чувствительных кинодрамах, кроме бездарных обывательских сплетен и анекдотов о «запломбированном вагоне» и т. д.

Можно себе представить, какие это были «боевики», когда даже желтая газетка «Театр» (№ 2046) вынуждена была признать, что пьеса «Ленин и К°» (сочинение неизвестного автора, скрывшегося под весьма удачным псевдонимом «Обыватель») была самой откровенной «глупо-бездарной стряпней». От столичных контрреволюционеров не хотели отставать и провинциальные черносотенцы: «Киевское паевое т-во киносъемок» закончило съемку гнуснейшей по содержанию картины «Хочу быть Лениным» по сценарию местного журналиста. Постановка А. Ф. Лундина, артиста Солонцовского театра, в главной роли Л. С. Леонтьева и М. П. Значковский...» («Кулисы», М., 1917 г. № 28—29, стр. 13).

Таких «анонсов» о предполагавшихся постановках сенсационных кинодрам («Большевик» — «злободневная» драма А. О. Дранкова — реж. Петров-Краевский, «Удар в спину» — драма «переживаемого момента» А. Г. Талдыкина — реж. Иванов-Гай, «Родина в опасности» — «роскошно поставленная» драма А. А. Саввы и т. д.) можно привести немало, но было ли реализовано это контрреволюционное кинотворчество и в каких масштабах нашло прокатное распространение, сейчас трудно установить. Вероятнее всего, что погромная кинокампания против большевиков не была осуществлена в тех размерах, как предполагалось. По крайней мере некоторые материалы провинции, куда собственно и предназначались эти фильмы, говорят об этом. Как сообщает историк революции в Самаре И. Блюменталь, попытка широко демонстрировать в Самаре картину «Ленин и К°» встретила довольно решительный отпор.

Следует отметить, что кинотравля Ленина и большевиков не вызывала возражений и была встречена молчаливым одобрением тогдашней «общественности». Другое дело, когда позднее, после мятежа Корнилова, кинематография откликнулась единичной попыткой отразить на экране это событие, суворинское «Вечернее время» немедленно с яростью набросилось на И. А. Перского, сделавшего анонс о фильме «Корниловщина», требуя общественного суда «Союза кинодеятелей» над Перским по поводу его «гнусного поступка» («Время», 1917 г., № 1046 и 1049).

Все же, как ни неудачны были попытки небольшой части кинематографистов принять участие в погромной травле Ленина и большевиков, их усердие не ускользнуло от внимания Временного правительства. В целях максимального использования кинематографа Керенский издал 31 июля 1917 г. последнее и самое красноречивое постановление по кино — о передаче Скобелевского комитета в Военное министерство. Кинематографистам был понятен этот довольно недвусмысленный намек: кинематография должна помогать правительству агитировать за грабительскую войну до победного конца. Однако и эту «великую миссию» кинематография не успела выполнить сколько-нибудь удовлетворительно. Приближалась Октябрьская революция...

Кадр из оборонческой фильмы выпуска 1917 года.

сценарий и работа сценариста

(книжная и журнальная литература)

СПИСОК

сокращенных обозначений названий журналов

АРК — Киножурнал АРК. Орган Ассоциации революционной кинематографии. — М., Киноизд-во РСФСР.

КиЖ — Кино и жизнь. — М., Теакинопечать.

КиК — Кино и культура. Общественно-политический, научный и производственно-технический журнал. — М., Теакинопечать.

КрК — Красноармейское кино. Ежемесячный журнал. Орган ПУРа и Военной секции ОДСК. — М.

НЛП — На литературном посту. — М.

ПК — Пролетарское кино. Ежемесячный журнал под редакцией В. Пудовкина, В. Сутырина, Ф. Эрмлера и К. Юкова. Орган Ассоциации работников революционной кинематографии. — М., Госуд. изд-во худож. литературы.

СК — Советское кино. Орган Художественного совета по делам кино при ГПП. — М., Кинопечать.

СЭ — Советский экран. — М., Теакинопечать.

Примечание. В описании журнальных статей название периодического издания, номер его и другие данные помещаются после знака * и располагаются в следующем порядке: начальные буквы названия журнала: номер журнала; указание страниц, на которых напечатана статья; месяц; год издания (календарный). Месяц обозначается первой буквой его названия, кроме марта — Мр, апреля — Ап и июля — Ил.

Алейников М. Н.

О технике сценария. (Практическое руководство по кинематографии. М., Тип. акц. о-ва „Моск. изд-во". 1916. Стр. 357—363).

Александров.

Кинопятилетка в четыре года. (К дискуссии о путях ликвидации сценарного кризиса). — Подпись: Александров, студент МГУ. * КиЖ. 13 : 17 — 18, М'30.

Альтшулер.

К вопросу подготовки сценариста. * КиК 9/10 : 42 — 47'29.

Альтшулер Б.

Сценарии школьных фильм. (В сборн. Детское кино. [М.], Теакинопечать. 1930. Стр. 18—22).

Альтшулер Б.

Сценароведение. * КФ 3 : 14, Ф'27.

Программа курса сценароведения в Гос. техникуме кинематографии.

Анощенко Н. Д.

К вопросу о построении сценария. * АРК 11/12 : 12 — 14'Н — Д'25; 1 : 8—9, Я'26.

Анощенко Н. Д.

О емкости звукового сценария. (В порядке обсуждения). * КиЖ 29/30 : 14, Н'30.

Анощенко Н. Д.

О звуковом сценарии. * КиЖ 17 : 8—9, И'30.

Анощенко Н. Д.

Общий курс кинематографии. Руководство кинолюбителя. [М.], Теакинопечать. 1930.

(9 × 13). 10 070 экз.

Т. III Сценарий и его постановка. 653 стр. с илл., [2] стр. объявл. 3 руб., перепл. 30 коп.

Астрова Ал.

Сценаристы фальшивят. (О некоторых неправильностях и недо татках в изображении классовой борьбы в деревне). * ПК 6 : 4—9,32.

Балаш Белла.

Культура кино. Перев. с немецк. под ред. и с предисл. Адр. Пиотровского. Л.—М., Госиздат-во 1925.

96 стр. (23 × 15). 10 000 экз. 50 коп.

Содержание: О книге Б. Балаша. Предисловие к русскому изданию — Адр. Пиотровский. Предисловие автора. Очерки кинодраматургии. Материал фильмы. Тип и физиономия. Мимика. Съемка первым планом. Лицо вещей. Природа и естественность. Монтаж картин. Дополнительные замечания. Миросозерцание.

Приложение: Чарли Чаплин. — Несколько слов о советском кино. Статья А. Пиотровского.

Баллаш Белла.

Видимый человек. Очерки драматургии фильма. Перев. с немецк. К. И. Шутко. Под ред. и с предисл. В. М. Блюменфельда. М. Всеросс. Пролеткульт. 1925.

88 стр. (23 × 15) 5 000 экз. 80 коп.

Барщ А., Фогель Т.

О сценарии учебной фильмы. * ПК 7 : 12 — 15'31.

Приложение: Отрывок из конспектного плана „Карбюратор „Энсайн" RW". Отрывок из рабочего сценария „Карбюратор „Энсайн" RW".

Берзин А.

„Необходимый союз". (Пути использования писателя в кино). * КФ 2/3 (5/6) : 9—11'26.

Блиох Я.

Актер и сценарий. [Передовая]. (С 1 фотогр.). * СЭ 16 : 3, Ап'26.

Блиох Я.

Работа художественных советов на производстве. * АРК 9 : 9 — 10. С'25.

Бобылев Б.

Как готовят советских сценаристов. (С илл.) * КиЖ 29/30 : 18, Н'30.

Борисов-Владимиров Н.

Искусство кадра. Практика киносценария. Харьков. Урядова друкарня имени тов. Фрунзе. 1926.

80 стр., с илл. (17 × 13). 3 000 экз. 75 коп.

Приложения: Отрывки из сценариев: 1) Плетень. По сказке Ерминии Цур Мюлен. Сценарий В. Владимирова; 2) Сами. По поэме Тихонова; 3) Зигфрид. Сценарий Теа Гарбу. Режиссер Ф. Ланг. Перевел К. Ш.

Брадлей, Виллар Кинг.

Записки сценариста. Перев. под ред. и со вступ. статьей А. Гарри. М.—Л., Кино-изд-во РСФСР Кинопечать. 1927.

77, [2] стр. (18 × 14). 5 000 экз. 40 коп.

Брик О. М.

По существу сценарного кризиса. * СК 8/9 : 11 — 12'27.

Брик О. М.

100% брака. [Передовая]. (С шаржем Марии Синяковой — „О. М. Брик"). * СЭ 25 : 3, И'26.

По поводу конкурса на киносценарии, объявленного Совкино и Главполитпросветом.

Броднянский Бор.

Сценарист и режиссер. * КиК 7/8 : 17—21'29.

Бугославский С.

Ошибки звуковых сценариев. * ПК 2/3 : 61—62'31.

Верещагин Г.

Ближе к делу. * КиЖ 22 : 11, А'30.

Волощенко В.

Уроки „Товара площадей". * ПК 7 : 34—39'32.

Вознесенский Ал.

Искусство экрана. Руководство для киноактеров и режиссеров. Киев, изд-во „Сорабком". 1924.

143, [2] стр., [2] стр. объявл. (23 × 15), 5 000 экз. 1 руб.

Всесоюзное производственное совещание сценаристов, I-е.

Основные задачи творческой дискуссии. * ПК 2/3 : 1 — 3'31.

Резолюция первого всесоюзного производственного совещания сценаристов по докладам тт. Сутырина и Крейна.

Гад Урбан.

Кино. Перев. с немецк. О. И. Радовского под ред. К. М. Миклашевского и с предисловием А. И. Пиотровского. С 30 рисунками на отдельных листах. Л., Рос. ин-т истории искусств. 1924.

106, [2] стр., [4] стр. объявл., [10] вкладн. лист. илл. (20 × 15). 5 000 экз. 1 руб.

Голдобин А. В.

Как писать сценарии для кинокартин. Практическое руководство. М., Моск. театральное изд. 1925.

III стр., [1] стр. объявл. (18 × 14). 5 000 экз. 60 коп.

Григорьев М.

Литература и кино. (О границах сценария и литературы). *ПК 2/3 : 14 — 17 31.

Гусман Борис.

Еще о драматургии в кино. К дискуссии о сценарной технике. *АРК 4/5 15 - 16, Ап — М'25.

Денисов К.

О сценариях. *КФ 4 : 9—13, Мр'27.

Еленевский М.

В борьбе за качество сценария. *СК 1 : 7—10, Ф'26.

Заочные кинокурсы. Москва.

Заочные кинокурсы при ЦС ОДСК. Отделение сценаристов. Лекции 1—13. [М.], Заочные кинокурсы при ЦС ОДСК. [1928].

13 т. (26 × 17). 2 000 экз. 15 руб. за весь курс.

Заочные кинокурсы. Москва.

Заочные кинокурсы. Отделение сценаристов Лекции 1—19. [М.]. Заочные кинокурсы при ЦС ОДСК. 1928—1929.

19 т. (25 × 17). 2 000 экз. 15 руб. за весь курс

Зарин А.

Техника сценария. Руководство к изложению сценария для кино. Составил А. Зарин. Петроград., Сев.-Зап. фото-кино [— Упрние]. 1923.

32 стр. (17 × 13). Б-ка журнала „Вестник фотографии и кинематографии). 00 экз. [Б.ц.]

Содержание: От автора. Сценарий и его области. Подготовительная работа. Как пишется сценарий. Титры. Терминология. Метраж и монтаж. Рабочий сценарий. Заключение.

Приложение: Отрывок из сценария „От. Серафим". Кинодрама в 5 частях.

За советский сценарий. [Передовая]. *КФ. 9/10 : 1—2 26.

Засилие спецфабулистов. [Заметка]. *СК 2/3 : 29'28.

По поводу статьи С. Третьякова „Производственный сценарий“ в журнале „Новый Леф“.

Зархи Н.

Драматические основы киносценария. *АРК 10:11—13, 0'25.

Инициатива мест. *СК 1:70, Ап'25.

О создании в Свердловске мастерской киносценаристов.

Инсаров М.

Слет сценаристов. *КиЖ 31:18, Н'30.

Кейлина Л.

Темы сценариев детских фильм. *СК 2/3:22—23, 28.

Конкурс на сценарий [?]. *СК 4/5:79 С — О'25.

Условия конкурса, объявленного акционерным обществом „Совкино“ и Художественным советом по делам кино при Главполитпросвете.

Коцын В.

К вопросу о принципах сценарной техники. (По поводу статьи т. Пудовкина в № 1 „Киножурнала АРК“). *АРК 2:23, Ф'25.

Кулешов Лев.

О сценарии. (В его: Искусство кино. [М,]. Теакинопечать. 1929. Стр. 99—112).

Кулешов Лев.

Очерки киноискусства. (Из выходящей в изд. Теакинопечать книги Л. Кулешова „Грамматика киноискусства“). *СЭ 24:5, И'28.

Содержание: Давид Гриффит и Чарли Чаплин. О сценарии.

Ленобль Г.

Залеченные сценарии. *СЭ 4:5, Я'29.

Ленобль Г.

Памятка начинающему сценаристу. (Сценарный поток). М. — Л., Теакинопечать. 1929.

37 стр., [2] стр. объявл. (17 × 11). 10 000 экз. 20 коп.

Ленобль Г.

Поставщики сырья. [Передовая]. *СЭ 1:3, Я'29.

О сценарном „самотеке“.

Ленобль Г.

По поводу письма т. Иконникова [напечатанного в том же номере журнала]. *СЭ 13:14, Мр'29.

Ленобль Г.

Расположение сил. *СЭ 9:5, Ф'29.

О типах сценария.

Луначарский А.

Как возник сценарий „Саламандра“. *СЭ 1:4, Я'29.

Мур Лео.

Бумажные броненосцы. (Фельетоны о сценариях). М. — Л., Теакинопечать. 1929.

28, [2] стр., [2] стр. объявл. (17×11). 8 000 экз. 15 коп.

Мур Лео.

С бумаги на пленку. (О съемочных сценариях). *КиК 9/10:38—41'29.

Никаноров Михаил.

Сценарий и просчеты в кинопроизводстве. *КФ 9/10:5—7'26.

Никулин Л.

Мой первый сценарий. Рассказ Льва Никулина. Рисунки М. Гетманского. *СЭ 12:7, Мр'26.

Перес Б.

Детское кино и пролетарские писатели. *ПК 2/3:69—71'31.

Перцов Виктор.

Размышления неорганизованного человека. *СК 8/9:13'27.

Перцов В.

Сценарий и картина. *СЭ 1:5, Я'29.

Попов И.

Коллегиальность с „конкретными“ поправками. *КиЖ 29/30:10—11, Н'30.

Попов И.

На старую тему. *КиЖ 23:6—8, А'30.

О сценарном кризисе.

Потемкин Ив.

План и перспективы работы Ассоциации революционной кинематографии. (В порядке обсуждения). *АРК 2(14):39—40, Ф'26.

О работе сценарной секции и мастерской.

Петтерсон Ф. Т.

Сценарий и „синопсис“. Перевод с английского К. Ш. *АРК 11/12:11—12, Н — Д'25.

Глава книги профессора Колумбийского университета F. T. Petterson'a — „Cinema Craftsmanschip“.

Пудовкин В.

В. Пудовкин о языке сценария. (Беседа). — Подпись: Ант. *СЭ 48:6—7, Н'28.

Пудовкин В.

Киносценарий. Теория сценария. М., Кино-изд-во РСФСР Кинопечать. 1926.

64 стр. (15 × 1). ~~10~~ 000 экз. 30 коп.

Содержание: Предисловие. **Часть I. Сценарий.** Что представляет собой „рабочий“ сценарий. Конструкция сценария. Тема. Сюжетное оформление темы. Заключение. **Часть II. Пластический материал.** Введение. Надпись пояснительная. Надпись разговорная. Простейшие специальные приемы съемки. Прием обработки материала. 1. Монтаж строящий; монтаж сцены; монтаж эпизода; монтаж части; монтаж сценария. 2. Монтаж как орудие впечатления (монтаж сопоставляющий): онтраст; параллелизм; уподобление; одновременность; лейт-мотив (напоминание).

Соколов Ипполит.

Классический сценарий. (С илл.). *АРК 2(14): 7 — 8, Ф, 26.

О сценарии фильмы „Броненосец Потемкин".

Соколов Ипполит.

О киносценариях. *СК 4/5: 23—26, С—О'25.

Соколов Ипполит.

О постановке сценарного дела. (В порядке обсуждения). *КФ 1(4): 5 — 8 Ап'26.

Соколов Ипполит.

Состояние сценарного дела. В порядке обсуждения. *КФ 11/12 : 15 — 18'27; 13/14 : 22 — 26'26 1:9—10, Я'28.

Соколов Ипполит.

Хороший сценарий. *КФ 9/10 : 8 — 12'26.

СССР. Народный комиссариат тяжелой промышленности. Отдел технической пропаганды.

Основные принципы построения либретто и сценария. Материалы к конкурсу на техфильм. М., ОНТИ—изд-во НКТП. 1932.

11 стр. (24×16). (Техпроп НКТП СССР) 5 000 экз. Беспл.

Совет труда и обороны. Метрическая комиссия.

Условия конкурса на киносценарий по метрической системе для крестьян. *СК 4/5 : 32'26.

Сутырин В.

О сценарии и сценаристе. В порядке постановки вопроса. *СЭ 16:8, Ап'29.

Сутырин В.

Литература, театр, кино. *НЛП 10:35 — 45 М'29.

Выправленная стенограмма доклада на I Всесоюзном совещании по сценарному делу.

Содержание: О причинах „сценарного кризиса". Почему не идут в сценаристы. О правах и обязанностях сценариста. О четырех этапах работы сценариста. Сценарий как законченное художественное произведение. Сценарий как литературный жанр. Привлечение писателей к сценарной работе.

Третьяков С.

Сценарное хищничество. *АРК 10:10—11, О'25.

Из текста: „...небрежное, хищническое обращение с тем материалом (социальным, бытовым, этнографическим, локальным), в котором строится сценарий".

Третьяков С.

Сценарный кризис. *КиК 3 : 6 — 10'29.

Туркин Валентин.

О рациональной постановке сценарного дела. (В порядке обсуждения). *КФ 4/5 (7/8):6 — 7'26.

Туркин Валентин.

Как наладить сценарное дело. (О технике организ ции репертуара). *АРК 9:7 — 9, С'25.

Тягай А. Н.

К методике построения политико-просветительной фильмы. Либретто и съемочный план. *КиК 1:78 — 82, Я'29.

Херсонский Хрисанф.

Драматургия как метод киноискусства (С илл.). *АРК 1:14 — 17, Я'25.

Чвялев Е.

Рабочая комиссия по подготовке деревенских сценариев. *СК 2/3:78 — 79 М — И'25.

Черкасов А. Железный сценарий. *КФ 9/10:3 — 4'26.

Черкасский А.

Сценарий детской фильмы. *КФ 2:7 — 9, Ф'27.

Что нужно инсценировать для кино. (К статье „Необходимый союз"). *КФ 2/3 (5/6):11'26.

Список литературных произведений.

Шатов Лев.

О плане сценарных заказов Совкино. *КиЖ 2:7—8, Я'30.

Шкловский Виктор.

Берегитесь музыки. *СК 1 : 6, Я'29.

По поводу беседы с Пудовкиным о сценарии, напечатанной в № 48 журнала „Советский экран" за 1928 г.

Шкловский В.

Как писать сценарии. Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. М.—Л. Огиз — Госуд изд-во худож. лит-ры. 1931.

83 стр. (2 ×14). 25 000 экз. 35 к.

Шкловский В.

Лаборатория сценария. КиЖ 17:6—7, И'30.

Штиндт Георг-Отто.

Драматургия фильмы. (В его: Киноискусство. М., Кино-изд-во РСФСР, Кинопечать. 1926; стр. 6 — 14).

Эйзенштейн С. М.

Эйзенштейн о сценарии. *КиЖ 2: [15], Н'29.

Ответств. редактор В. Сутырин Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—51519 Журнал набран и отпечатан в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 5 п. л. Колич. зн. в листе 79 800. СтАт. Б5—1.6 ×250 мм. Тираж 5 000. Поступил в производство 16/III—33 г. Подписан к печати 15/IV—33 г. З. Т. 375. Техред. Т. Андреева. Зак. издат. 173

Адрес издательства — Москва, Страстной бульв., д. 11.

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ
ОБЪЕДИНЕНИЕ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1933 год
на иллюстрированный журнал

СОВЕТСКОЕ КИНО

орган Российской Ассоциации Работников Революционной Кинематографии

Ответ. редактор В. СУТЫРИН

3-й год издания

СОВЕТСКОЕ КИНО, охватывая все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяет особое внимание кинопромышленности как одному из важнейших участков идеологического фронта.

СОВЕТСКОЕ КИНО, выдвигая в качестве основной задачи борьбу за создание массовой художественной фильмы, в то же время ведет борьбу против реакционности, узколобости в деле использования кинематографа — могучего технического средства культурной работы.

СОВЕТСКОЕ КИНО, ведя борьбу за качество работы, за качество продукции советской кинематографии, будет решительно разоблачать попытки капитулянтства и примиренчества к классово враждебным теориям и соответствующей им практике в области кино.

СОВЕТСКОЕ КИНО борется: против бесплановости, бесхозяйственности, кустарщины и технической отсталости в кинопромышленности; за жесткий план и его точное выполнение, за развитие научной и изобретательской мысли в области кинопроизводства, за вооружение советской кинематографии всеми достижениями мировой кинотехники.

СОВЕТСКОЕ КИНО — журнал, рассчитанный на творческие кадры советской кинематографии, на работников смежных областей культурной работы и в первую очередь на членов АРРК.

Каждый сценарист, режиссер, актер, оператор, художник, каждый работник кинопроизводства и кинопроката обязан читать СОВЕТСКОЕ КИНО.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год — 24 руб., на полгода — 12 руб.,
на 3 мес. — 6 руб.

Цена отдельн. номера 2 р. Тираж ограничен.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ всеми почтовыми отделениями и письмоносцами.

Цена 3 руб.

15280=

АРХИВ
23 АПР 1933
Г. Ц. К. П.